

R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • UAM-AZCAPOTZALCO • ISSN 0186-8900 • AÑO 11 • EDICIÓN DE 2001 • No. 21/22



Filosofía ■ Literatura Mexicana ■ Lingüística ■ Estudios de Género

576/20

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Cuerpo Académico
Azcapotzalco



VANTAS

FUENTES HUMANÍSTICAS

DIRECTORIO

Dr. José Luis Gázquez Mateos Rector General ■ **Lic. Edmundo Jacobo Molina** Secretario General ■ **Mtra. Mónica de la Garza Malo** Rectora de la Unidad Azcapotzalco ■ **Lic. Guillermo Ejea Mendoza** Secretario de la Unidad ■ **Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez** Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades ■ **Lic. Gabriela Medina Wiechers** Jefa del Departamento de Humanidades ■ **Dr. Antonio Marquet** Coordinador Editorial ■ **Dra. Marcela Suárez, Mtra. Rosaura Hernández, Lic. Severino Salazar** Consejo Editorial ■ **Mtro. Fernando Chávez** Coordinador de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades ■ **Ma. de Lourdes Delgado Reyes** Distribución

© D. R. 1999 © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES ■ DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES ■ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA/AZCAPOTZALCO ■ AV. SAN PABLO 180, COL. REYNOSA TAMAULIPEA, AZCAPOTZALCO, CP. 02200, MÉXICO, D. F. ■ TEL. 5318-9125 Y 5318-9126 ■ FAX 5394-7506 ■ CORREO ELECTRÓNICO fuentes@correo.azc.uam.mx; litlat@correo.azc.uam.mx

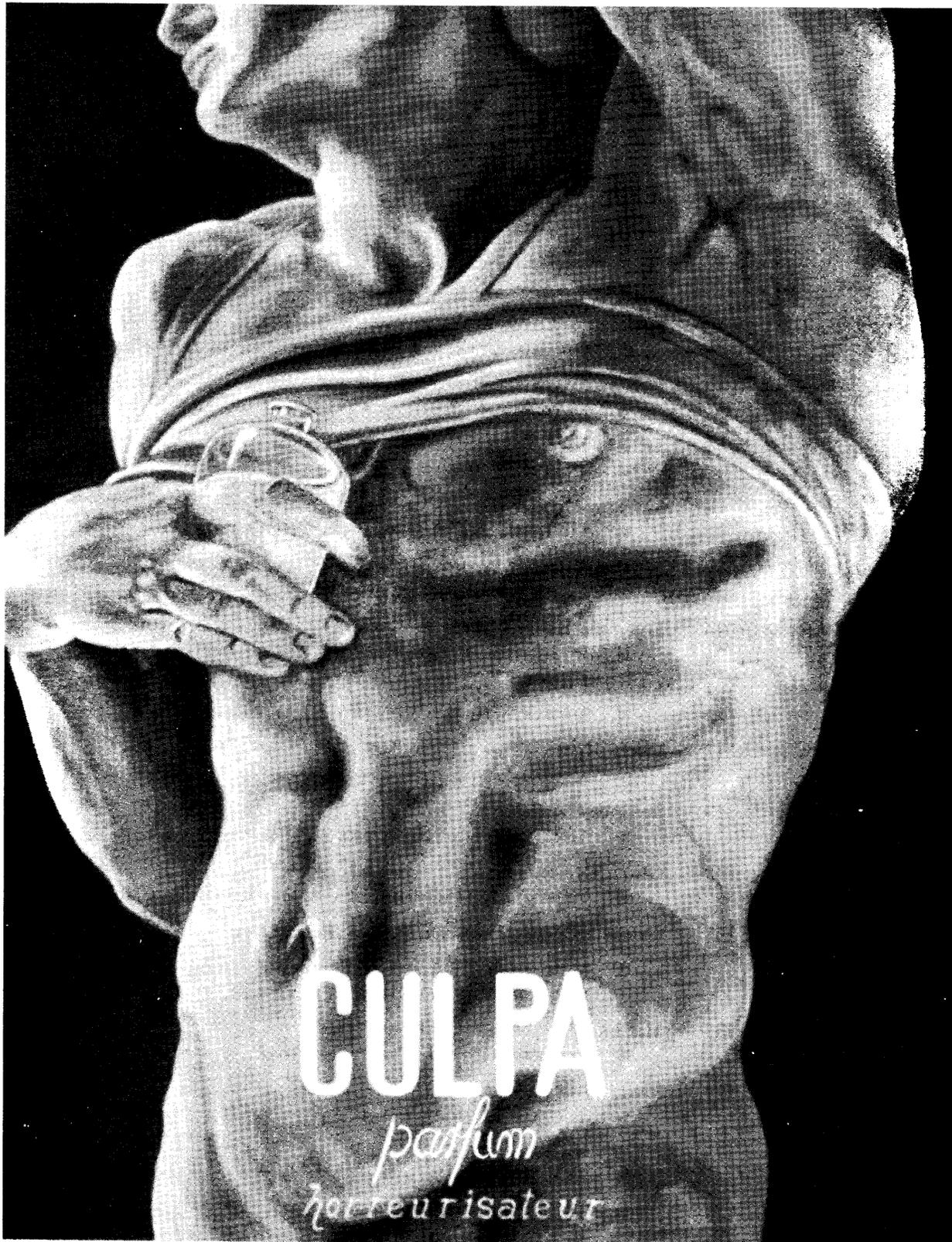
CERTIFICADO DE LICITUD DEL TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 7017 ■ ISSN 0188-8000

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 30 DE ABRIL DE 2001.

IMÁGENES DE PORTADA E INTERIORES ■ © Antonio Marquet, reproducidas con autorización de Carlos Múñiz y de la Galería Pecanina. En la portada se reproduce "Varitas" de la serie "Perfiles", 150 x 180 cms. acrílico a 1 (Colección particular).

CONTENIDO

ESTUDIOS DE GÉNERO	3	Elsa Muñiz <ul style="list-style-type: none">■ GARÇONES, FLAPPERS Y PELONAS EN LA DÉCADA FABULOSA: ¿DE QUÉ MODERNIDAD HABLAMOS?
ESTUDIOS DE GÉNERO	17	Marcela Suárez <ul style="list-style-type: none">■ LA SEXUALIDAD Y EL DISCURSO SOBRE EL GÉNERO EN EL IMAGINARIO SOCIAL MEXICANO DE LOS ALBORES DEL SIGLO XIX
ESTUDIOS DE GÉNERO	27	Guadalupe Ríos de la Torre <ul style="list-style-type: none">■ IMÁGENES DE LAS MUJERES PÚBLICAS
LITERATURA	35	Margarita Alegría de la Colina <ul style="list-style-type: none">■ DEL VIAJE ONÍRICO AL TERRENO IMAGINARIO EN UN POETA DEL SIGLO XIX
LITERATURA	45	Begoña Arteta <ul style="list-style-type: none">■ LA QUINTA MODELO
FILOSOFÍA	53	Ernesto Sosa <ul style="list-style-type: none">■ EN TORNO A LA POSMODERNIDAD
FILOSOFÍA	69	Silvestre Manuel Hernández <ul style="list-style-type: none">■ COMPRENSIÓN Y EXPERIENCIA DEL ARTE EN GADAMER
LITERATURA	83	Nicolás Amoroso Boelcke <ul style="list-style-type: none">■ LA ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA
LITERATURA	93	Francisco Daniel Tellez <ul style="list-style-type: none">■ JOSÉ CARLOS BECERRA: VÉRTICES DE SU TIEMPO POÉTICO
HISTORIA	107	Edelmira Ramírez Leyva <ul style="list-style-type: none">■ MAGIA COLONIAL: SINCRETISMO DE CULTURAS
LITERATURA	117	Oscar Mata <ul style="list-style-type: none">■ EL HERBARIO DE CONSUELO LLORENTE: <i>AURA</i>
TEATRO	123	Antonio Marquet <ul style="list-style-type: none">■ VIOLENCIA Y PLACER: EN TORNO A <i>DULCES COMPAÑÍAS</i> DE OSCAR LIERA
LINGÜÍSTICA	135	Gloria Cervantes <ul style="list-style-type: none">■ DESARROLLO DE HABILIDADES ARGUMENTATIVAS EN LA LENGUA ESCRITA
LINGÜÍSTICA	145	Gabriela Cortés, Francisco Rojas y Vida Valero <ul style="list-style-type: none">■ MÉTODOS DE EVALUACIÓN LINGÜÍSTICA EN LENGUAS EXTRANJERAS DE LA UAM-A (CASO PARTICULAR: INGLÉS)
LINGÜÍSTICA	155	Martha Islas <ul style="list-style-type: none">■ CATEGORÍAS FUNCIONALES Y OTROS ASPECTOS DE SU COMPLEMENTARIDAD
LITERATURA	171	María Rosa Palazón <ul style="list-style-type: none">■ LOCURAS DE AMOR Y MUSAS
HEMEROGRAFÍA	175	Alejandro Ortiz Bullé Goyri <ul style="list-style-type: none">■ <i>EL ESPECTADOR</i>
MIRADA CRÍTICA	177	<ul style="list-style-type: none">■ TEATRO EN LONDRES, NUEVA LITERATURA MEXICANA, MICHEL MATELAS, CECILIA NARANJO
	196	<ul style="list-style-type: none">■ SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS DE <i>FUENTES HUMANÍSTICAS</i>, 21/22
	198	<ul style="list-style-type: none">■ COLABORADORES DE <i>FUENTES HUMANÍSTICAS</i>, 21/22



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Culpa". 1999. 120 x 100 cms., acrílico s/t.

GARÇONES, FLAPPERS Y PELONAS: EN LA DÉCADA FABULOSA ¿DE QUÉ MODERNIDAD HABLAMOS?

Elsa Muñiz*

Para Nattie

Roland Barthes ha señalado, refiriéndose a la revisión de la literatura clásica, que “nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*: esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración”.¹ Tal afirmación resulta especialmente significativa cuando la inquietud histórica nos hace volver la mirada a los inicios del siglo XX, al que Sheila Rowbotham ha llamado “Un siglo de mujeres”.² Y más relevante todavía cuando la mirada que brinda el género se convierte en un mecanismo de valoración a partir del cual podemos, no solamente describir de nuevo, sino reinterpretar procesos largamente asumidos y aceptados como es la formación y mantenimiento de las democracias burguesas en el mundo a lo largo del siglo que termina.

Para Eric Hobsbawm el (corto) siglo XX,³ es un periodo coherente cuyas marcas temporales corresponden a los acontecimientos políticos que definieron cambios sustanciales en la organización política y económica del mundo: 1914 el estallido de la Primera Guerra Mundial y 1991 la caída de la Unión Soviética. La primera gran guerra, dio paso a una serie de acontecimientos que el mismo historiador califica de catastróficos y que tuvieron una tregua hacia finales de la

II Guerra a la cual siguió un período de aproximadamente 25 años de extraordinario crecimiento y desarrollo social considerado como una especie de edad de oro, que finalizó en los años sesenta. La última parte del siglo, fue una era de descomposición, incertidumbre y crisis, la década de los ochenta que culminó hacia 1991, durante la cual se dio paso a una nueva era.

Así, fue durante el período interbélico comprendido entre 1919 y 1940 (aproximadamente) cuando se definieron las más importantes características de los Estados democráticos del Siglo XX. Por otro lado, este lapso de tiempo ha sido poco estudiado y por añadidura etiquetado con una serie de presupuestos que han llegado a constituirse en verdaderos mitos, pues aun cuando los años veinte y treinta presentaron los signos inequívocos de una emancipación femenina – pelo corto, liberación sexual, y para las inglesas y norteamericanas el derecho al voto- lo cierto es que la vida cotidiana de las mujeres adquirió los perfiles que el orden mundial de “la era de las catástrofes” (Hobsbawm), los respectivos sistemas políticos y el poder en su conjunto promovieron e impulsaron. En este sentido, una re-lectura del período de entreguerras desde la noción de la cultura de género ofrece una riqueza de matices a las verdades asumidas hasta ahora, en particular, si el ejercicio propuesto es un análisis comparativo entre realidades simultáneas, semejantes en algunos aspectos y contrastantes en otros. Por razones de espacio solamente me acerco a ciertos tópicos como son los orígenes de los estereotipos de la *flapper*, la *garçonne* y la *pelona*; algunos datos sobre la participación femenina en el mercado laboral; los índices de natalidad y finalmente algunas leyes

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

1 Roland, Barthes, *Crítica y verdad*, 3ª edición, Siglo XXI, México, 1978, p. 9.

2 Véase, Sheila Rowbotham, *A Century of Women*, Penguin Books, London, 1999.

3 Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-199*, Crítica Grijalbo, Buenos Aires, 1998.

de familia. Tales datos nos dan pauta para advertir, por un lado, que si bien los años veinte significaron el pleno ingreso a la modernidad, cada sociedad partió de una realidad diferente, y por otro, que el cumplimiento de los roles de género en los nuevos órdenes sociales estuvo determinado por el grado de desarrollo social y económico de cada país. No obstante también podemos advertir dos constantes: la primordial para esta argumentación, que quien dictó las reglas para la consolidación de la cultura de género fue el poder representado por el Estado, la Iglesia y las necesidades de la estructura económica; y la segunda, que en particular el papel de las mujeres quedó perfectamente definido desde una serie de discursos ambivalentes que les otorgaban la libertad que hasta entonces se les había negado, en una especie de empate con la alcanzada por los hombres más de un siglo antes, pero que al mismo tiempo las sujetaba a su desempeño como madre y ama de casa.

La reinterpretación que propongo parte de concebir que las acciones de los Estados, instrumentadas y dirigidas al control de los sujetos de género cobran sentido sólo como parte del análisis de la construcción y consolidación del poder. Me ha interesado, por tanto, esclarecer la manera en la que los regímenes democráticos del siglo XX se han constituido a partir de ideologías políticas de género que contribuyen sustancialmente a mantener la legitimidad de dichos sistemas políticos. En este sentido, tal construcción del poder no sólo incide en las esferas de la alta política, también implica una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta de los comportamientos individuales que coadyuvan a la constitución de las representaciones del ser hombre y del ser mujer; definen espacios y tiempos específicos, del mismo modo que asignan conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo; determinan el tipo de relaciones aceptadas/prohibidas; y contribuyen firmemente a la construcción de las identidades femenina y masculina.⁴

⁴ Tradicionalmente las relaciones entre el género y el Estado no se consideran como un tema de análisis histórico y/o político, de tal manera que acercarse a él plantea una serie de retos y desafíos, tanto teóricos como empíricos, a la investigación, de los cuales considero como fundamentales los siguientes: 1) la manera en que entendemos la relación entre teoría y política; 2) nuestra concepción de la separación de la vida social en esferas pública y privada y su trascendencia política; 3) lo que concebimos como perspectiva de género; 4) los alcances de la

De esta manera, la construcción de la división genérica de la sociedad y el establecimiento de un tipo de relaciones de género en sociedades complejas y estatales puede analizarse desde la cultura de *cultura de género*, entendida como un concepto histórico que en cada sociedad parte de una división sexual del trabajo originada en las diferencias biológicas de los individuos; que supone un tipo de relaciones interpersonales donde los sujetos –hombres y mujeres– comparten una lógica del poder que vuelve tal relación de supremacía masculina, en asimétrica, jerárquica y dominante en todos los ámbitos de su vida cotidiana; que genera y reproduce códigos de conducta basados en elaboraciones simbólicas promotoras de las representaciones de lo femenino y lo masculino; dichos códigos y representaciones rigen las acciones de los sujetos de género, desde su vida sexual hasta su participación política, pasando por su intervención en la vida productiva. No es exclusiva de una de las esferas en las que el liberalismo ha fragmentado la vida de los sujetos, más bien es un *continuo* en el que se repiten constantemente las jerarquías de los papeles que cumplimos hombres y mujeres, del mismo modo que se mantienen los referentes simbólicos ya que no sólo se reproducen sino que se adaptan a las necesidades del poder formando parte de las redes imaginarias⁵ que lo sostienen. La cultura de género es una zona liminal⁶ que da cuenta de la fragmentación y la heterogeneidad de la estruc-

categoría de género como herramienta teórica y metodológica; y 5) la utilidad de dicha categoría para la comprensión de las sociedades contemporáneas, occidentales, estatales y complejas. ⁵ Entendidas como aquellas franjas de transición o líneas fronterizas en donde se “evidencian las fracturas que entrecruzan el cuerpo social”, las que se refieren a la “coexistencia del hecho incoherente con la estructura consistente; a la simultaneidad del azar y la razón; a la convivencia de la espontaneidad con la determinación; o para decirlo en términos tradicionales, a la presencia en la historia de la libertad y la necesidad”. fracturas que entrecruzan el cuerpo social”, las que se refieren a la “coexistencia del hecho incoherente con la estructura consistente; a la simultaneidad del azar y la razón; a la convivencia de la espontaneidad con la determinación; o para decirlo en términos tradicionales, a la presencia en la historia de la libertad y la necesidad”, Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, Océano, México, 1996, p. 22.

⁶ Edmund Leach llama a esta zona de tránsito “región liminal”. dicha noción es retomada por Bartra al definir su concepto de “redes imaginarias”. Véase, Edmund Leach, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Trad. Juan Oliver Sánchez Fernández, 5a. edic., Siglo XXI, Madrid, 1993. Caps. 7, 13, 16 y 17.

tura social, donde se tocan espacios y épocas diferentes, donde se observan diversos tipos de transformaciones, cambios en direcciones opuestas y permanencias que se refieren al control de la emotividad del comportamiento y de la experiencia de los sujetos femeninos y masculinos. Por medio de coerciones individuales internas y externas se ha mantenido una única dirección a lo largo de varias generaciones, por tanto, en la cultura de género se relacionan aspectos nuevos y viejos con pseudocambios y reproducciones de sí mismos a partir de los cuales se establecen los patrones de normalidad/anormalidad y se define la transgresión, lo cual permite comprender las tensiones entre las acciones de los sujetos y los intentos del poder por establecer y/o mantener un orden social determinado. Entendida así la cultura de género, nos permite finalmente ubicar la construcción histórica, cultural y social de la diferencia sexual frente al poder en su conjunto.⁷

Imágenes y contextos

Los epítetos *garçonnes*, *flappers* y *pelonas*, son indiscutibles símbolos de modernidad que nos remiten a los años locos, a la década fabulosa, pues no obstante su popularidad, tales imágenes no trascienden los años treinta. Cosmopolitismo, modernidad y cambio, fueron los procesos que caracterizaron una época en la que se suponía superado el oscurantismo decimonónico, sin embargo, en el contexto de cada país adquirieron una forma particular. La experiencia de la gran guerra para las inglesas y las francesas, así como la participación de muchas mexicanas en la primera revolución social del siglo representó para ellas la salida del encasillamiento totalitario que pretendía limitarlas a su exclusiva función de reproductoras. En tanto, en Estados Unidos se hizo común el ideal de la mujer emancipada, y el *American way of life* se proclamó y expandió por sobre la heterogeneidad cultural de la población norteamericana, así como a todo lo largo y ancho del mundo.

7 Véase, Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la Reconstrucción Nacional*, Tesis para obtener al grado de Doctora en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.

Los veinte son en realidad el inicio de nuevas formas de vida, marcan la ruptura con la sociedad decimonónica y como ya dijimos representan el ingreso del mundo a la modernidad. Para Bilie Melman, Inglaterra inició sus años veinte hacia el 6 de febrero de 1918 con las reformas que otorgaban el derecho al voto a los hombres mayores de 21 años y a las mujeres mayores de 30, conocido como *the matrons vote* permitió aumentar en más de trece millones el registro del parlamento. Tal reforma, sin embargo, excluyó a más de 5 millones de mujeres jóvenes de los derechos civiles, quienes continuaron sus reclamos por ser contempladas como ciudadanas, a ellas se les etiquetó con el nombre de *flappers*. Así, al aprobarse el voto universal se le reconoció como *the flapper vote*.

Pero el epíteto adquirió una significación más allá de su sentido literal (polluelas) y de su conexión política. Conjuró una ambigua e histórica imagen de la mujer joven en la cual coexistían diversas y contradictorias nociones sobre la mujer como andrógino. Una imagen caracterizada como asexuada pero libidinosa, infantil aunque precoz, autosuficiente y sin embargo demográfica, social y económicamente superflua, un emblema de los tiempos modernos y a la vez una encarnación de la eterna Eva.⁸

Por otro lado, la demarcación temporal propuesta por Melman ubica ese intervalo de tiempo entre dos acontecimientos que conmovieron al mundo: la gran guerra y la expansión de la depresión. La gran guerra redefinió el papel de las mujeres en la sociedad Británica, y remodeló las actitudes populares hacia ellas. La centralidad de la imagen femenina y de las concepciones dominantes acerca de su sexualidad pueden ser entendidas únicamente en su relación con el cataclismo universal y sus consecuencias en los terrenos sociales y demográficos. El vínculo entre el ascenso de la imagen femenina como andrógino y la gran depresión no aparece a simple vista, del mismo modo, resulta históricamente improbable que el voto universal haya precipitado la crisis económica, no obstante, los contemporáneos con frecuencia relacionaban la reforma electoral con algunos aspectos de la crisis en la economía y la sociedad Británica, tales como el desempleo crónico, la desaparición de las viejas industrias, y los

8 Bilie, Melman, *Women and the popular Imagination in the Twenties. Flappers and Nymphs*, Macmillan Press, LTD, 1988, p. 1.

conflictos de clase. El voto *flapper* simbolizó la inestabilidad, fue visto como un reflejo de los desastres de la guerra y un catalizador de las inminentes catástrofes.

Por su parte, de acuerdo a Dominique Desanti, las francesas tienen sus veinte entre el Armisticio en 1919 y la Guerra Española en 1936. El deseo de olvidar la destrucción y la muerte definió los tiempos venideros: "Después de las masacres, uno respira, retoma el aliento, se aspira a lo brillante, a la música sonora, a los colores cegadores, a eso que se mueve como la luz a eso que explota como el rayo".⁹ En Francia se preocupan por crear un estilo nuevo, fachadas diferentes, "...cuando uno sale de la muerte hay que vivir claro". En el período interbélico todo parecía posible, pero las mujeres que durante la guerra tomaron decisiones y transformaron sin dejar de temblar por el ausente y de cuidar a sus hijos, fueron cubiertas de elogios y enviadas a su casa.

La *garçonne*, quien representaría los vientos modernizadores en Francia, nació de una novela escrita en 1921 por Victor Marguerite, noble caballero que fue expulsado de la Legión de Honor por su extravagante historia. La *garçonne* quería conquistar su independencia haciendo carrera. Llevó la libertad sexual al extremo de la bisexualidad. Pensaba y actuaba como hombre, estaba dotada de cualidades viriles como la lógica y el talento, y manejaba el dinero a la manera de los hombres. Era consciente de su irreductible individualidad pues sólo se pertenecía a sí misma en cuerpo y espíritu, en esas condiciones, la mujer emancipada no era una mujer, era una *garçonne*. La izquierda francesa se disgustó ante el carácter "pornográfico" de la novela, y aunque defendía la libertad de expresión manifestaba sus reservas con el contenido. Los comunistas identificaban revolución con emancipación femenina, sin embargo, miraban con desdén las "pseudoreivindicaciones" de un "burgués republicano". Sólo un grupo de maestras sindicalista apoyó el modelo de igualdad de los sexos. El escándalo de las mujeres muchacho promovió el pronunciamiento de los sectores que en aquella época defendían mayoritariamente una imagen femenina tradicional: la de la mujer en la casa.

9 Dominique Desanti, *La femme au temps de Années Folles*, Stock/Laurence Pernoud, France, 1984, p. 11.

A propósito, para Martin Pumphery en Estados Unidos los 1920's, la llamada era del *Jazz* es un mito necesario para un momento entre holocaustos que prometía nuevos tiempos, cuando cambio y rebelión significaron un encuentro divertido. Fue también la etapa de los artefactos domésticos producidos a partir de la electrificación en la que la seguridad de los hogares se asentaba en la infinita capacidad de la tecnología para mejorar las vidas de las mujeres. *Flapper* y *housewife*, eran dos imágenes aparentemente contradictorias que sin embargo hablaban de "la modernidad de la vida moderna", ambas conducían hacia la idea del consumo masivo que transformó Norteamérica desde un poco antes de la I Guerra; que tornó una sociedad predominantemente agrícola con pequeñas ciudades, en otra industrializada, con grandes centros urbanos, estructurada desde el capitalismo corporativo, la producción y el consumo en masa, y la presencia cada vez más importante de los medios masivos de comunicación.¹⁰ La nueva América representada por estas dos figuras contradictorias desafiaba el tradicional siglo XIX y los valores culturales en torno a los cuales se había erigido la vida de los americanos.

El fenómeno de las tiendas departamentales y el *shopping*, pronto se convirtieron en formas culturales que además de representar la compleja interdependencia entre el crecimiento y el consumo característicos de la primera posguerra, condensaron simbólicamente el desarrollo de las libertades públicas de las mujeres, ya que desde su inicio, las tiendas departamentales y las actividades derivadas de ellas se han considerado espacios femeninos. El *shopping* fue asociado con la elección individual y el placer. Las tiendas de departamentos llagaron al centro de las ciudades junto con los restaurantes, salones de descanso y la atención amable y personalizada. Los lujosos anuncios se convirtieron en escuelas de consumo, las nuevas necesidades y los requerimientos de la vida moderna fueron la fuente de los conflictos y cambios de gran alcance. Los vínculos entre el desarrollo de los negocios, la cultura del consumo y el crecimiento de las libertades públicas de las mujeres fueron complejos, y desde nuestra tardía perspectiva, ambiguos.¹¹

10 Martin Pumphery, "The flapper, the housewife and the making of modernity", en *Cultural Studies*, vol. 2, mayo de 1987, pp. 179-194.

11 Aristide Boucicaut creó su *Bon Marché* en París en los 1850s,

Indiscutiblemente, para las mujeres americanas de los diferentes grupos sociales, la electrificación y el nuevo transporte eléctrico, la expansión del trabajo de oficina (particularmente después de la generalizada utilización de la máquina de escribir desde 1880), así como el inmenso éxito de las tiendas departamentales, dieron a su vida un nuevo significado. El *shopping* legitimó para las mujeres una nueva forma de acceder a los espacios públicos: taquigrafía, trabajo clerical, teléfono, empaques y ventas, ofrecieron nuevas áreas de empleo femenino. Al mismo tiempo, en diferentes formas para las mujeres pertenecientes a las clases acomodadas, el derrumbe de las restricciones sociales decimonónicas creó las condiciones para su ingreso a la educación, el ejercicio de la profesión y a la vida independiente. Tomando las ventajas de la nueva libertad, las mujeres se vieron involucradas en luchas por su bienestar, en el ejercicio del trabajo social, en clubes de mujeres, movimientos reformistas, políticos y de lucha por el voto que triunfó finalmente en 1919.

Precisamente, en ese sentido, la “prohibición” fue un tema que dividió no sólo a la sociedad, sino también a las mujeres. Las reformas sociales que contenía la prohibición, se encontraban entre el deseo de proteger a los trabajadores del alcoholismo y su defensa de la libre elección, no obstante, devino en una causa conservadora debido a las ideas que en los pequeños pueblos se tenía acerca de la decadencia de las grandes ciudades donde se consumía alcohol en forma indiscriminada. El ala derecha de los Republicanos atacó a lo que quedaba de los foros progresistas, quienes actuaban cada vez más aisladamente y a la defensiva. Desde el gobierno, el vicepresidente Calvin Coolidge acusó a los colegios de mujeres de ser camas calientes de radicalismo, protectores de bolcheviques. Las agrupaciones de mujeres no solamente diversificaron sus caminos, sino que se enfrentaron entre sí y en 1924 *The Daughters of the American Revolution*, originalmente entre las acusadas, en un rápido cambio de bando, denunciaron a *The Women's Trade Union League* y al *Women's Bureau* por tratar de “bolchevizar” a los Estados Unidos por destruir a la familia. La extrema dere-

explotando el potencial de los nuevos mercados de masas. Entre 1862 y 1870 sus ventas se multiplicaron de 0.5 hasta 20 millones de francos. Otros, inmediatamente copiaron su iniciativa: en América se estableció *Macy's*, *Wanamakers* y *Marshall Field's*; en Inglaterra, *Harrod's*, *Liberty's* y *Selfridges*.

cha se montó en la causa de la pureza y la protección de las mujeres.

Es crucial subrayar que esas nuevas libertades fueron con frecuencia más aparentes que reales, sin embargo, la independencia económica o la sola promesa, comenzó a crear expectativas reales y diferentes patrones de comportamiento para casadas y solteras. Los efectos de tales posibilidades fueron objeto de intensos debates; porque ellas dieron nuevas formas de libertad política a las mujeres que fueron vistas como desafío a las tradicionales concepciones de la feminidad y la familia.

En tanto en México, tuvimos nuestros veinte entre 1920, momento en el cual se inicia el proceso de Reconstrucción Nacional con el ascenso del grupo Sonora al poder, y culminan con la derrota de los grupos de avanzada que intentaron culminar un proyecto educativo incluyendo un programa de educación sexual y la coeducación en las escuelas elementales. La avidez de los reconstructores del régimen y de la sociedad por ingresar a la modernidad y formar parte del concierto de las naciones después de la lucha armada, se tradujo también en la adopción y construcción de dos representaciones de la feminidad que se conjugaban más que contraponerse: la *india bonita* y la *pelona* eran imágenes que coexistieron durante la euforia posrevolucionaria, en ellas se condensaban no sólo la modernidad y la tradición, sino el sueño vasconceliano de la raza cósmica y la perfecta conjunción entre la nueva mujer y buena madre. Entre los años de 1920 y 1924, el proyecto educativo de los posrevolucionarios propuso una visión integral del mexicano y de la mexicana que la nueva nación requería. En ella, la mujer idealizada que Gabriela Mistral perfilaría en sus *Lecturas para mujeres* donde refrenda la idea de que “la forma del patriotismo femenino es la maternidad perfecta”.¹² Los cuerpos, las vidas y las conciencias de los individuos quedaron sujetos a discusiones entre mestizófilos y eugenistas, entre hispanistas e

12 Gabriela Mistral, *Lectura para mujeres*, “La ciencia social ha tenido tradicionalmente dificultades para aceptar la presencia simultánea del caos y del orden en una larga coexistencia que no tenga visos de resolverse o superarse por mediaciones dialécticas. Las redes imaginarias son, para mí, un concepto capaz de dar cuenta de esta heterogeneidad básica: al mismo tiempo que ocultan las diferencias y contradicciones, estas redes muestran la irreductibilidad de muchas de las fracturas que entrecruzan el cuerpo” Secretaría de Educación, México, 1925. p. 11.

indigenistas, entre tradicionalistas y modernizadores. Pero las necesidades de las mujeres y de los hombres en un creciente proceso de urbanización y para muchos de ellos de supervivencia, contrastaban con las apremiantes urgencias del nuevo grupo en el poder de pacificar y unificar el país a través del establecimiento de un determinado orden social, en medio de una disputa por el control de las conciencias entre los grupos más poderosos: La iglesia y los revolucionarios en el poder. Es así como para 1934 el debate en torno a la coeducación y la educación sexual en las escuelas primarias mostró el poder que para esos años habían recuperado las tendencias conservadoras, tratando de evitar a toda costa que la sexualidad se discutiera en público, aunque obviamente sin lograrlo.¹³

En México, el período de entreguerras consistió más que nada en la etapa de transición entre un régimen que la Revolución había desterrado mediante una violenta lucha armada y la construcción de una sociedad diferente que dejaba mucho que desear pues la maravillosa creación del nuevo grupo en el poder no reconoció la igualdad entre hombres y mujeres al negarles el derecho al sufragio. Aunque en el artículo cuarto de la Constitución de 1917 se reconocía la igualdad entre hombres y mujeres, en el Congreso Constituyente se argumentaba que

... las actividades de la mujer mexicana han estado restringidas tradicionalmente al hogar y a la familia, no han desarrollado una conciencia política y no ven además, la necesidad de participar en los asuntos públicos, esto se demuestra en la ausencia de movimientos colectivos para ese propósito.¹⁴

Los legisladores olvidaron la presencia de las mujeres en todos los planos de la lucha armada y tal vez se esperaba que se manifestaran a través de movimientos sufragistas al estilo europeo o norteamericano, sin considerar que algunas mujeres se organizaron en torno a dos Congresos Feministas celebrados entre 1915 y 1916 en Yucatán.¹⁵ No obstante la participación masi-

13 Elsa Muñiz, *op. cit.*, *Introducción*.

14 Citado por Susana Vidales, en "Ni madres abnegadas, ni Adelitas, en *Críticas de la Economía Política*, 14/15. *La mujer: trabajo y política*, El Caballito, México, 1988, p. 245.

15 Véase, Congreso Feminista Anales, p. 111. En esos dos congresos, a los cuales asistieron en su mayoría profesoras de escue-

va de las mujeres en la lucha armada y el reclamo de algunos grupos feministas que pugnaban por el sufragio, la obtención de este derecho ciudadano fue postergada hasta 1953. En la Ley sobre Relaciones Familiares expedida por Venustiano Carranza en 1917 se corrigieron algunas de las más notorias injusticias al otorgar a las mujeres casadas personalidad jurídica para celebrar contratos, para comparecer en juicio y para administrar sus bienes personales, y colocó la autoridad de la mujer en el hogar a la misma altura que la de su esposo.¹⁶

Al inicio de la década del veinte, las discusiones en torno a las modificaciones de algunas leyes que atentaban contra la igualdad de las mujeres tanto en el plano jurídico como sexual, se dieron en el limitado círculo de las feministas mexicanas que para entonces protagonizaban una pugna entre al menos dos vertientes que podemos denominar moderadas y radicales. Para 1922, se presentó una iniciativa de ley ante la legislatura del Estado de Yucatán, cuna de la vertiente radical, para que se otorgara el derecho al voto a las mujeres y en las elecciones de la legislatura del estado, efectuadas en 1923, el Partido Socialista de Carrillo Puerto, logró que se designaran como diputadas a tres mujeres.

El Primer Congreso Feminista organizado por la sección México de la Liga Panamericana para la Elevación de las Mujeres se celebró en la Ciudad de México del 20 al 30 de mayo de 1923. La delegación yucateca encabezada por Elvia Carrillo Puerto se llevó los encabezados de los principales diarios capitalinos y protagonizó los más acalorados debates, sobre todo los relacionados con temas como el matrimonio, del cual las delegadas yucatecas afirmaron que era una "esclavitud legal"; apoyaron la propuesta de la coeducación y la educación sexual en las escuelas primarias; propu-

las primarias urbanas, se tomaron resoluciones a favor de la escuela laica y de la educación progresiva. Estuvieron de acuerdo en que se pusiera fin a la superstición religiosa, al fanatismo y a la intolerancia, poniendo en entredicho la posición que afirmaba que las mujeres eran conservadoras en lo relacionado con la religión. Se votó porque en el futuro se les diera más oportunidad de participación en la política, primero en el ámbito municipal, y eventualmente en el estatal y nacional. Finalmente se exigió que se reformara el Código Civil de 1884 con el fin de eliminar artículos discriminatorios contra las mujeres.

16 Venustiano Carranza, *Ley sobre Relaciones Familiares*, Edición Oficial, Imprenta del Gobierno, México, 1917.

sieron soluciones al problema de la trata de blancas; plantearon que al facilitar el divorcio, las mujeres se verían obligadas a buscar trabajo fuera de la casa.¹⁷ Pero aunque ellas fueron el centro de la atención durante el congreso, las resoluciones se tomaron sin considerar las propuestas de las yucatecas en los tópicos arriba señalados. En lo que el congreso aportó claridad fue en la necesidad de votar y lanzar candidaturas para que se promulgaran leyes favorables a las mujeres.

Como resolutivo del congreso, se aceptó que decididamente estaban de acuerdo en la existencia de “una sola norma sexual para los hombres y para las mujeres”.¹⁸ Asimismo, se hizo un llamado para solicitar que el Congreso Federal de México eliminara los aspectos inequitativos de la Ley de Relaciones Familiares de 1917:

... la presidenta Torres pretendía que los artículos 77, 93, 97 y 101 se aplicaran con el mismo criterio a hombres y mujeres, y recomendaba que fueran suprimidos otros dos artículos, uno de los cuales prohibía a la mujer inocente (de adulterio) que se volviera a casar antes de que transcurrieran trescientos días y a la culpable, durante dos años. Los artículos 77 y 93 castigaban severamente la infracción por parte de la mujer del código de moral, tanto antes como después del divorcio y el artículo 97 disponía que la esposa inocente podría perder la custodia de los hijos si no vivía “honestamente”. Al mismo tiempo, el artículo 101 permitía que el excónyuge que debía pagar los alimentos se liberara de esa obligación pagando desde luego el importe de las pensiones alimenticias a 5 años.¹⁹

El competitivo desafío de Estados Unidos por el liderazgo mundial durante la década del veinte trascendió su intervención en el conflicto bélico, más allá de las razones económicas que habían cruzado sus fronteras expandiendo tecnología, productos e imágenes

17 *El Universal*, México, 1923, p. 1.

18 *Primer Congreso Feminista de la Liga Pan-Americana de Mujeres*, Talleres Linotipográficos “El Modelo”, México, 1923, p. 5.

19 Ana Macías, “Felipe Carrillo Puerto y la liberación de las mujeres en México”, en Asunción Lavrín (comp.), *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 344.

del *American Way of Life*. Las revistas mexicanas también adoptaron los patrones publicitarios de los *magazines* norteamericanos, sus portadas del más puro *Art Nouveau* y la proliferación de fotografías mostrando el modelo de la mujer norteamericana moderna, producto de un nuevo estilo de vida, del mundo de las noticias y de manera muy importante del cine. Fue entonces cuando se difundió a través de los versos de un corrido popularizado entre la comunidad mexicana de Los Ángeles en 1920, la imagen de “la pelona” o *the Bobbed-haired Girl*, la mujer personalmente autónoma y sexualmente emancipada, como un producto de la prosperidad material norteamericana que México estaba muy lejos de adquirir. En el patrón estético que se difundió en nuestro país desde el discurso publicitario hegemónico jugaron un papel muy importante la idea de la aceptación social, la obtención del éxito y el surgimiento de nuevas necesidades relacionadas con una vida civilizada.²⁰ La afirmación nacional, entonces, se combinó con una debilidad por lo extranjero sobre todo en las modas y formas de ser norteamericanas. Carlos Monsiváis comenta que en los veinte los mexicanos plagiamos ilimitadamente, pero a diferencia de otros tiempos también miméticos, se copió con enorme creatividad disfrutando más las versiones autóctonas que las originales. Este fue sin duda el caso de las famosas *pelonas*, “versión vernácula de las *flappers*”, en que se convirtieron las jóvenes obreras y muchachas clasemedieras, al desterrar las trenzas y acortar “escandalosamente” las faldas; bailar *fox-trot*, y masticar chicle o entregarse a las delicias del cigarro como muestra de su cosmopolitismo.

La reducida falda que dejaban ver la liga de las medias revolucionó la mentalidad hasta de los que se oponían furiosamente a ella, sin embargo, cambiar las trenzas por la corta melena llevó a controversias que se dirimieron en acciones físicas contra las atrevidas señoritas quienes no obstante contaron con buenos defensores entre los miembros del sexo opuesto. Aparecieron entonces letreros en los camiones de pasajeros: “Aquí se protege a las pelonas”, “Pelonas: les damos garantías”, “Suban peloncitas”. Un chafiretillo

20 Nancy F. Cott, “La mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte”, en Georges Duby y Michell Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XX. Nacionalismo y mujeres*. Taurus, Madrid, 1993, T. 9, pp. 91-107.

de la línea Niño Perdido, un ardiente defensor de las pelonas gritaba por todo el camino: “¡Arriba las pelonas!”, “¡Les cobramos la mitad!”. A fin de cuentas las pelonas se impusieron y en un panfleto se leían los siguientes versos:

La moda de las pelonas
yo se las voy a contar,
pues todas se ven muy monas
cuando salen a pasear.
Ando en busca de una novia
pues mi pecho está vacante,
pero quiero sea pelona
porque es muy interesante.²¹

Nuevas expectativas o ¿diferente domesticidad?

Sobre las imágenes de la seductora *flapper*, de la autosuficiente *garçonne* y de la “mona” *peloncita*, se elevaba engrandecida la figura de la madre y se ocultaba la actividad laboral y profesional de las mujeres que participaban de la construcción de las naciones en el periodo interbélico y, en el caso del México, posrevolucionario. Las razones principales debemos ubicarlas, fundamentalmente en el origen judeo cristiano de las sociedades occidentales, desde el cual lo femenino y lo masculino representan opuestos complementarios, biológica, mental e intelectualmente definidos por la naturaleza y el orden divino. Donde las relaciones entre los sexos fueron percibidas y descritas en términos de espacios o esferas diferentes a partir de la doctrina liberal, sustrato ideológico del capitalismo. Y, finalmente, en la constante ocupación de los individuos –mujeres y hombres– por parte del poder en los diferentes planos de sus vidas –su cuerpo, sus relaciones interpersonales en la familia, el ámbito laboral, social– lo cual se ve reflejado en la extensiva legislación que se elaboró en todo el mundo.

En los países que participaron en la Primera Guerra Mundial, se presentaron cambios estructurales en las condiciones materiales de vida que afectaron de ma-

nera importante a las mujeres. Al mismo tiempo, se expresaron transformaciones en la textura de la cultura popular, variando su carácter y trayectoria, lo cual permitió el surgimiento de las características imágenes femeninas de los veinte, así como la amplia discusión acerca la sexualidad y del papel de las mujeres en la sociedad.

En Inglaterra, estos cambios tuvieron raíces concretas en hechos tales como el desplazamiento en el balance entre la población femenina y masculina, ya que hubo un superávit de 1, 920, 000 mujeres, quienes fueron etiquetadas por la prensa popular como *superfluous woman*. Se presentó también una alarmante disminución en la tasa de natalidad consecuente con la difusión de los métodos artificiales de anticoncepción, y relacionado con esto, el modelo de familia sufrió transformaciones que condujeron a la consolidación de la familia nuclear. Las convenciones y los comportamientos sociales sufrieron alteraciones asociadas con grupos marginales o de élite, pero que se hacían evidentes a todo lo largo de la sociedad. Como bien lo muestran *flappers* y *garçonnes*, hubo una transformación radical en la apariencia de las mujeres y en la ropa que ellas usaban; la aparición de la figura de la mujer “muchacho” como modelo de belleza femenina, va sin embargo, más allá de la historia de la moda porque muchos contemporáneos consideraron esa figura como un símbolo de la nueva moralidad, un signo de transición de una sociedad sexual y socialmente heterogénea a una que fuera “unisex”, uniforme y sin clases. Como ya lo señalé antes, se presenció una intervención cada vez mayor del Estado en la vida de los individuos y la familia. Finalmente, aunque después de la guerra la tendencia fue que las mujeres regresaran a su casa, las condiciones de vida para muchas de ellas mejoraron.

La guerra afectó tanto la tasa de natalidad como la de mortalidad en la sociedad inglesa. El número de nacimientos había sido de 1,072, 295 en 1870, de 1,102, 500 en 1913, y desde ese año, salvo 1921 y 1922, la disminución fue alarmante: 900, 130 nacimientos en 1923, 777, 520 en 1926 y 761, 963 en 1931. La familia por lo tanto, redujo el número de sus componentes, de un promedio de 5.5 miembros en la era victoriana, a 2.2 entre 1922 y 1929. La práctica sistemática del control de la natalidad había empezado entre las clases medias alrededor de 1870, extendiéndose hacia los

21 Folleto, México, 1920, Tipografía La Carpeta.

estratos bajos de la sociedad antes de la primera guerra. Las campañas higienistas y natalistas características de los años veinte y treinta se preocupaban por la salud de los niños y culpaban a las madres de la mortalidad infantil. Ya entre 1890 y 1900 se había comenzado con las consultas para recién nacidos, y en 1916 se aprobó la ley que fundó las *Maternity and Infant Centers*, pero fue hasta después de la II Guerra cuando el control médico y la puericultura se impusieron a raíz de que en 1937 el problema de los escasos nacimientos pusiera en riesgo la prosperidad del país, de tal manera que la Cámara de los Comunes apoyó el movimiento a favor del *back the kitchens*.

Los veinte también presenciaron un capítulo lleno de acontecimientos en la historia legal de las inglesas. Alrededor de 18 reformas relativas al estatus y bienestar de las mujeres fueron aprobadas entre 1918 y 1925. Sin embargo solamente unas cuantas de estas leyes tomaron en cuenta la situación de las mujeres fuera de la casa, por ejemplo: *Sex Disqualification Removal Act* de 1919; *State-registration of Nursing* de 1919; y la Ley de regulación de la práctica de la Obstetricia. El grueso de la legislación reforzó el papel de las mujeres dentro o con relación a la familia, como era el caso de la *Matrimonial Causes Act* de 1923 que posibilitó a las mujeres para demandar, igual que los hombres, en caso de adulterio y divorcio. Como señala Melman, significativamente, los esfuerzos de quienes legislaron a principios y hasta mediados de la década del veinte se convirtieron en un apéndice de la legislación Victoriana, como fue el caso de *Bastardy and Legitimacy Acts* de 1924 y 1925, y la *Guardianship Act* que le otorgaba a la mujer la custodia de los hijos en caso de separación, ya que hasta entonces se le podía privar de ellos.

En la base de la legislación de la posguerra, la cual en sí misma expresaba las tendencias generales hacia el colectivismo y la intervención del Estado, se encuentran dos presupuestos, por un lado la paternidad y particularmente la maternidad se consideraban responsabilidad más bien del Estado que de los individuos; por otro lado, el importante número de leyes concernientes a irregularidades en la familia, fue una aceptación aunque tardía, de que la unidad conyugal estaba en peligro, y sin embargo, las leyes no plantearon cambios sino meras regulaciones.

Otra importante área en la que la guerra provocó

un quiebre fundamental, fue en la ocupación fuera de la casa. La etapa comprendida entre 1914 y 1918, presencié una explosión del mercado laboral acompañada de cambios en los patrones tradicionales de ocupación femenina y masculina. El número de mujeres empleadas aumentó de 5, 966,000 en agosto de 1914 a 7,311,000 justamente antes del Armisticio. Los trabajos desempeñados por las mujeres oscilaban entre las clásicas ocupaciones femeninas en los textiles, la fabricación de ropa y el servicio doméstico y las masculinas, específicamente la industria de las municiones y artillería. En menos de dos años, sin embargo, la tendencia fue completamente en reversa. En 1921, el número de mujeres empleadas cayó a 5, 062, 332 y el patrón de ocupación regresó al anterior a 1914.

En Francia, la preocupación por la temprana caída de la natalidad y el fantasma de la disminuida población se sumaron a la cruzada higienista que centró sus embates en los cuidados infantiles de lo cual se responsabilizaba a las madres. Las nuevas tareas encomendadas a las mujeres/madres suponían una disponibilidad absoluta y dificultaban la realización de cualquier trabajo fuera de la casa. En 1920 se premiaba a las buenas madres francesas con una gran fiesta y eran condecoradas con la "Medalla a las Familias Numerosas". Por consiguiente, se adoptaron medidas que reprimían la anticoncepción y mediante la ley del 3 de julio de 1920 se prohibía toda propaganda anticonceptiva. El aborto, delito que hasta entonces era objeto del derecho civil, pasó a ser competencia de lo criminal, lo cierto es que entre 1925 y 1935 la absolución que anteriormente era del 80% de los casos, cayó al 19%. A partir de entonces la imagen de la madre en la casa ha sido tan universal que hombres y mujeres la hicieron suya. Del mismo modo, la relación entre hombres y mujeres asumió el modelo del matrimonio donde el marido debería ser trabajador, buen padre, activo y atractivo, fiel y cariñoso, ni alcohólico ni pervertido. Y aunque el código civil francés concebía a las mujeres como menores de edad bajo la tutela del padre o del esposo, la ley de 1884 que permitía el divorcio les amplió su margen de acción. En 1920 las mujeres pudieron afiliarse a un sindicato sin autorización de su esposo y para 1927 ya podían conservar su nacionalidad en caso de matrimonio con un extranjero. Los derechos de la viuda en la sucesión de su marido por sobre los derechos del resto de la familia se

vieron reforzados, aunque fue hasta la Ley del 18 de febrero de 1938 que se eliminó la incapacidad civil de la mujer y se abrogó la potestad marital. Finalmente, para 1924 pudo ejercer a solas la patria potestad.

Pero pese a esta propaganda que dio sus frutos y rindió a muchas mujeres, la realidad era que ellas continuaban con sus trabajos y entre 1906 y 1946, las francesas representaban entre el 36.6% y el 37.9% de la población activa. Aunque se aconsejaba a las mujeres trabajar solamente antes de casarse y por necesidad, muchas mujeres casadas trabajaban fuera de la casa. Para 1920, la mitad de las asalariadas eran casadas y para 1936 aumentó al 55%. La fuerza de trabajo femenina aumentó y cubrió áreas laborales antes destinadas a los hombres como era la industria mecánica, la química y la alimentaria, lo cual no fue motivo para reforzar la imagen maternal que era preciso introducir en la mentalidad de hombres y mujeres. Así, para 1923 Paulette Bernège, fundadora del *Institut d'organisation ménagère*, organizó en París un concurso de "salones domésticos" que tenía por objeto llevar a las amas de casa las ideas del taylorismo aplicadas a la organización doméstica.

Finalmente, al terminar la guerra se discutió en la Cámara de Diputados la posibilidad de otorgar a las mujeres el derecho al voto, mismo que para 1919 se aprobó sin restricción alguna, quedando pendiente la aprobación en el Senado donde las prolongadas discusiones culminaron el 7 de noviembre de 1922 con el rechazo.

En los Estados Unidos durante la llamada era del jazz, se vivió una auténtica confusión acerca de cómo ser "mujer moderna". Pero no solamente en cuanto a las imágenes y los estilos de la *flapper* y la *housewife*, sino a la ambivalencia de la actuación femenina en los ámbitos político y social. Una vez que las mujeres obtuvieron el derecho al voto, las demandas de los diferentes grupos feministas se diversificaron originando que cada uno de ellos tomara caminos diferentes. Sin embargo, la enloquecida *flapper* que danzaba y experimentaba con el sexo fue, en parte, una quimera creada por los medios de comunicación, porque el contexto cultural abonado desde la política formal expresaba una evidente cerrazón, claramente identificable en las medidas que el gobierno adoptó por aque-

llos tiempos.²² Así, la tensión existente entre las causas que posteriormente abanderarían los sectores progresistas y los reclamos de los grupos conservadores, se expresaba en la identidad de las propias mujeres.

Los años veinte en Norteamérica, estuvieron marcados por la famosa enmienda 18ª que prohibía la producción y venta de bebidas alcohólicas. Tal reforma fue considerada como una victoria por algunas secciones de la derecha patriótica y por las mujeres reformistas, quienes veían en el alcohol la causa de la pobreza y la violencia. Sin embargo, demandas como pago igual por trabajo igual, jornada de ocho horas, abolición del trabajo infantil, servicios para maternidad y salud infantil, salario mínimo, impulsadas por las mujeres progresistas, aparecían en el último lugar de la agenda política. No obstante, en 1920 el Congreso estableció la Dirección Femenina (*Women's Bureau*) en el Departamento de Trabajo.²³

La ley *Sheppard-Towner* para educación sobre maternidad y salud infantil fue aprobada por el Congreso en 1921 y seguida en cuarenta y un estados, los fondos destinados a la instrumentación de esta ley permitieron la educación de las mujeres acerca de la nutrición y cuidados infantiles a través de la celebración de conferencias sobre salud, visitas de enfermeras de salud pública a los hogares, entre otros servicios. Las tasas de mortalidad infantil y materna habían sido más altas que en Europa y la respuesta de la gente, sobre todo en las áreas rurales, fue entusiasta. Sin embargo, la aplicación de leyes como la anterior disminuyó constantemente desde mediados de los años veinte por falta de aceptación de los representantes de la profesión médica, además de que el impacto de su aplicación fue diferencial en relación a la población blanca, negra, nativa o hispana, generando otro tipo de conflictos.²⁴

En los albores de la década fabulosa la representación de la mujer moderna al estilo norteamericano se ubicaba en el centro de una pequeña familia. La tasa de fecundidad había descendido en la centuria entre 1800 y 1900 cuando el número promedio de hijos de una mujer blanca bajó de 7 a 3.5.²⁵ Los medios que se utilizaban para ello fueron la abstinencia, el *coitus*

22 Sheila Rowbotham, *op. cit.*, p. 149.

23 Sheila Rowbotham, *Ibid.*, p. 150.

24 *Ibid.*, p. 151.

25 Nancy F. Cott, "Mujer moderna, estilo norteamericano: los

interruptus, el aborto, la ducha espermicida, y hacia finales de siglo, el condón y el método Ogino. Margaret Sanger durante la segunda década del siglo XX promovió el método de control femenino del diafragma. Durante los años veinte y treinta las principales usuarias del diafragma eran las mujeres casadas, educadas y de buena posición económica cuyos médicos las proveían de recetas e instrucciones en forma privada. No obstante, a mediados de la década del veinte, Sanger recibió más de un millón de cartas de mujeres que solicitaban información sobre métodos de control natal. La disminución de la natalidad era una realidad en la década del veinte debido, sobre todo, al descenso de la fecundidad entre las mujeres que habían nacido en el extranjero puesto que se casaban más tardíamente, y entre las mujeres del campo, muy probablemente por la depresión agrícola.²⁶

La tónica respecto a la moral sexual de la época era sin duda de mayor apertura, sobre todo porque las críticas consideraban hipócrita y represivo al antiguo orden Victoriano, sin embargo, este “despertar del cuerpo” se domesticó en un nuevo modelo de matrimonio. Médicos, maestros y juristas, entre otros, defendían la privacidad de la familia pequeña como espacio de intimidad emocional y sexual. Aunque las nuevas corrientes reconocían el potencial erótico de las mujeres y llegaron a plantear un tipo de matrimonio a prueba en el que la pareja retrasaría la reproducción (*companionate marriage*), lo cierto es que en el período de entreguerras el matrimonio fue más popular que nunca.

Más norteamericanas asistieron a la escuela secundaria y la proporción de mujeres que trabajaban fuera de la casa en diversas actividades era de la cuarta parte entre 1910 y 1940. Defensores de las buenas costumbres alertaban contra los peligros de las mujeres que salían del hogar, y aseguraban que arruinarían las expectativas de matrimonio entre los y las jóvenes. El resultado, sin embargo, fue contrario a sus augurios,

años veinte”, en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XX Guerras, entreguerra y posguerra*, Taurus, Madrid, 1993, p. 94.

26 Carl L. Degler, *At Odds: Women in the Family in America From Revolution to the present*, New York, Oxford University Press, 1980, pp. 178-284; Richard A. Easterlin, *The American Baby Boom in History Perspective*, National Bureau of Economic Research, Occasional Paper, Núm. 79, New York, 1962, pp. 6-12, citados por Nancy F. Cott, *Idem.*, p. 95.

los matrimonios se llevaban a cabo y advertían las ventajas de que ambos miembros de la pareja trabajaran y pudieran obtener toda clase de satisfactores, en particular una casa. Pero aunque en la década del veinte la participación de las mujeres en la vida productiva fue relevante, a inicios de los años treinta sólo el 12 por ciento de las mujeres casadas tenía trabajos remunerados fuera del hogar. La vida doméstica como remanso de paz y espacio privilegiado de intimidad cobraba importancia, los avances tecnológicos pregonaban las virtudes de que las mujeres ahorraran trabajo y se sirvieran de los aparatos electrodomésticos, los cuales no sólo no economizaron tiempo y esfuerzo sino que aumentaron las exigencias de limpieza y orden. La crianza de los niños estuvo definida, como en otros países del mundo, por el auge de la higiene mental. Las mujeres de los sectores medios aceptaron de buen grado su papel en este proceso y podían planificar todas aquellas actividades que proveyeran de un ambiente adecuado para la buena salud y “adaptación normal” de los hijos.²⁷

Así, la imagen de la mujer norteamericana moderna recogía su gusto por divertirse, por agradar a los hombres. Además de atractiva, la mujer moderna sería científicamente consciente de los mejores métodos para cuidar a su marido, a sus hijos, a su hogar y plenamente responsable de su bienestar físico y mental.²⁸

En México, las necesidades de institucionalización alcanzaron las relaciones entre los géneros,²⁹ y en tal sentido fueron objeto de disputas de los diferentes grupos, entre ellos las feministas, que el poder en ciernes decidió resolver, en parte, reconociendo a las feministas moderadas como sus interlocutoras. Así, el plan de control natal que se había propuesto por parte de las feministas radicales fue rechazado y en su lugar se favoreció el impulso de la planteada por el Consejo Superior de Salubridad que consistía en establecer en todo México clínicas prenatales y postnatales para combatir el alto índice de mortalidad infantil. Diversos

27 Los higienistas mentales familiarizaron a la gente común con la idea de “normalidad” que se pensaba susceptible de medición a través de *test* estándar y se puso en alerta a los padres contra la “anormalidad”, esto es, la conducta “infantil” o neurótica de los niños en crecimiento.

28 Nancy F. Cott, *op. cit.*, p. 105.

29 Véase, Elsa Muñiz, *Las relaciones entre los géneros: Un motivo de Estado*, Tesis de Maestría en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1995.

sectores, incluidas las feministas moderadas, aseguraban que el control de la natalidad no era una medida adecuada para un país devastado por la guerra, que mantenía un éxodo constante de trabajadores hacia el norte y en el cual el 80% de los niños nacidos morían durante la primera semana de vida y donde el crecimiento poblacional era en 1921 del 0.5%. Se señaló que antes que instrumentar campañas de esta naturaleza, lo que el pueblo necesitaba era educación.³⁰

El cientificismo también determinó las acciones de la sociedad mexicana de la década del veinte, se admitía plenamente la importancia de que la biología, la higiene, la atención prenatal y el cuidado del niño así como la eugenesia, formaran parte de las currícula escolares de todos los niveles: desde la escuela primaria hasta la carrera magisterial. A finales de la década, se fundó el Servicio de Higiene Infantil cuya misión era ayudar a la madre para que sus hijos nacieran y crecieran en las mejores condiciones de salud, en una labor más preventiva que curativa. Se inició el servicio de Enfermeras Visitadoras, cuya misión era impartir en los hogares las enseñanzas de higiene, especialmente para las mujeres en cinta y para orientar a las madres en los cuidados que deberían tener para conseguir el desarrollo armónico de sus hijos.³¹

La política pronatalista del Estado Mexicano en los años posrevolucionarios, encontró en la “madre de la raza cósmica” la representación de lo que el nuevo orden social pretendía de las mujeres: que fueran revolucionarios sanos, fuertes y bellos. El culto a la maternidad de la mujer mexicana se extendería entonces a lo largo y ancho del país, el periódico *Excelsior* lanzó el 13 de abril de 1922 el primer aviso para la celebración del *Día de la Madre*, el 10 de mayo del mismo año. Lo deseable era aumentar la población, lo cual en los hechos resultó una realidad, ya que entre 1921 y 1940 casi se duplicó el número de nacimientos, de 453 643 pasó a 875 471.³²

Aunque las mujeres habían estado presentes en el ámbito laboral desde la primera mitad del siglo XIX, el ideal femenino difundido desde todos los discursos

que dominaron el ambiente de la época abogaba por la mujer en la casa. Las mujeres sin embargo eran una fuerza laboral necesaria para el desarrollo económico del país. Así, las fábricas de cigarros, de textiles, de medias, eran ámbito preferencialmente femenino. Los grandes almacenes y los empleos secretariales también eran para ellas. Entre 1920 y 1930 la población femenina económicamente activa era de entre 32 y 33% y estaban ocupadas en la rama industrial (19.48%), del comercio (22.63%), y principalmente en trabajos domésticos (97.51%).³³ Las intenciones del régimen fueron loables en cuanto a dotar a las empresas donde laboraban mujeres, de espacios adecuados para la educación de sus hijos, lamentablemente las circunstancias del país no permitieron ir más allá de algunas excepciones como El Departamento de Establecimientos Fabriles y Aprovechamientos Militares dirigido por el líder obrero Luis N. Morones durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924) que contaba con salón de cuna, kindergarten y salón de clases en la escuela anexa a la fábrica.³⁴

La situación laboral de las mujeres durante el Porfiriato, había sido deplorable y no obstante que las mujeres encabezaron desde el siglo XIX luchas por mejores condiciones de trabajo, la institucionalización de la vida sindical las fue dejando al margen de las decisiones que eran tomadas por las cúpulas obreras masculinas. En 1915 durante el gobierno de Salvador Alvarado en Yucatán, apareció La Ley del Trabajo en la cual el artículo 79 prohibía que las mujeres trabajaran treinta días antes de dar a luz y durante los treinta días subsecuentes, debiendo recibir su salario completo durante ese tiempo y conservar su puesto. El artículo 80 ordenaba que los establecimientos en donde las mujeres laboraban debería contar con un salón especial en perfectas condiciones de higiene para que amamantasen a sus hijos quince minutos cada dos horas sin computar ese tiempo destinado al descanso. Estas disposiciones fueron retomadas en la Ley Fede-

30 *El Demócrata*, México, 25 de mayo de 1923, p. 1.

31 Secretaría de la Presidencia. *México a través de los informes presidenciales*. SEP. SP. Vol. 12, 1976 (Salubridad General), p. 117.

32 Compendio Histórico de Estadísticas Vitales 1893-1993, INEGI, Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos, Censos Generales de Población y Vivienda, p. 7.

33 Resumen del V Censo de Población, Dirección General de Geografía y Estadística, México 1932. Las cifras que recogí de este documento se presentan en números absolutos, por tanto los porcentajes fueron obtenidos por la autora. En cuanto al dato de la población económicamente activa si se presenta en números relativos.

34 Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca.

ral del Trabajo del 27 de agosto de 1931, además de que se estipuló que la mujer casada podría celebrar contrato de trabajo sin autorización del marido y prohibir para ellas cualquier tipo de trabajo peligroso o que pusiera en riesgo su vida.

¿De qué modernidad hablamos?

Es evidente que desde el punto de vista de los cambios que se perciben en las diversas situaciones de vida de las mujeres en los distintos países, la década de 1920 marcó el ingreso del mundo a una modernidad diferenciada por país, por cultura y por sexo. Las mujeres en su imagen y su papel social fueron el símbolo del cambio y de la nueva era, tanto en los países que participaron en la I Guerra como en México cuyo proceso de reconstrucción nacional obligó al grupo en el poder a adoptar una posición, muy tímida por cierto, frente a los reclamos de las mujeres.

Como pudimos observar en la breve reseña anterior, las democracias burguesas del siglo XX se constituyeron sobre una regulación, desde el Estado, de las relaciones entre los individuos de distinto género y de su papel en el orden social burgués. El espacio de este análisis es breve y solamente se ha limitado a retomar alguna información relativa a las políticas de género relacionadas con las mujeres que explícitamente quedaron plasmadas en leyes y en instituciones y de alguna manera en los reclamos que sobre todo las agrupaciones feministas llevaron a debate. Sin embargo, haría falta cruzar esta información con las posturas de otras instancias como la Iglesia, hacer también un corte por clase social y analizar el papel que el poder asignó a los hombres, tanto en la familia como en la sociedad.

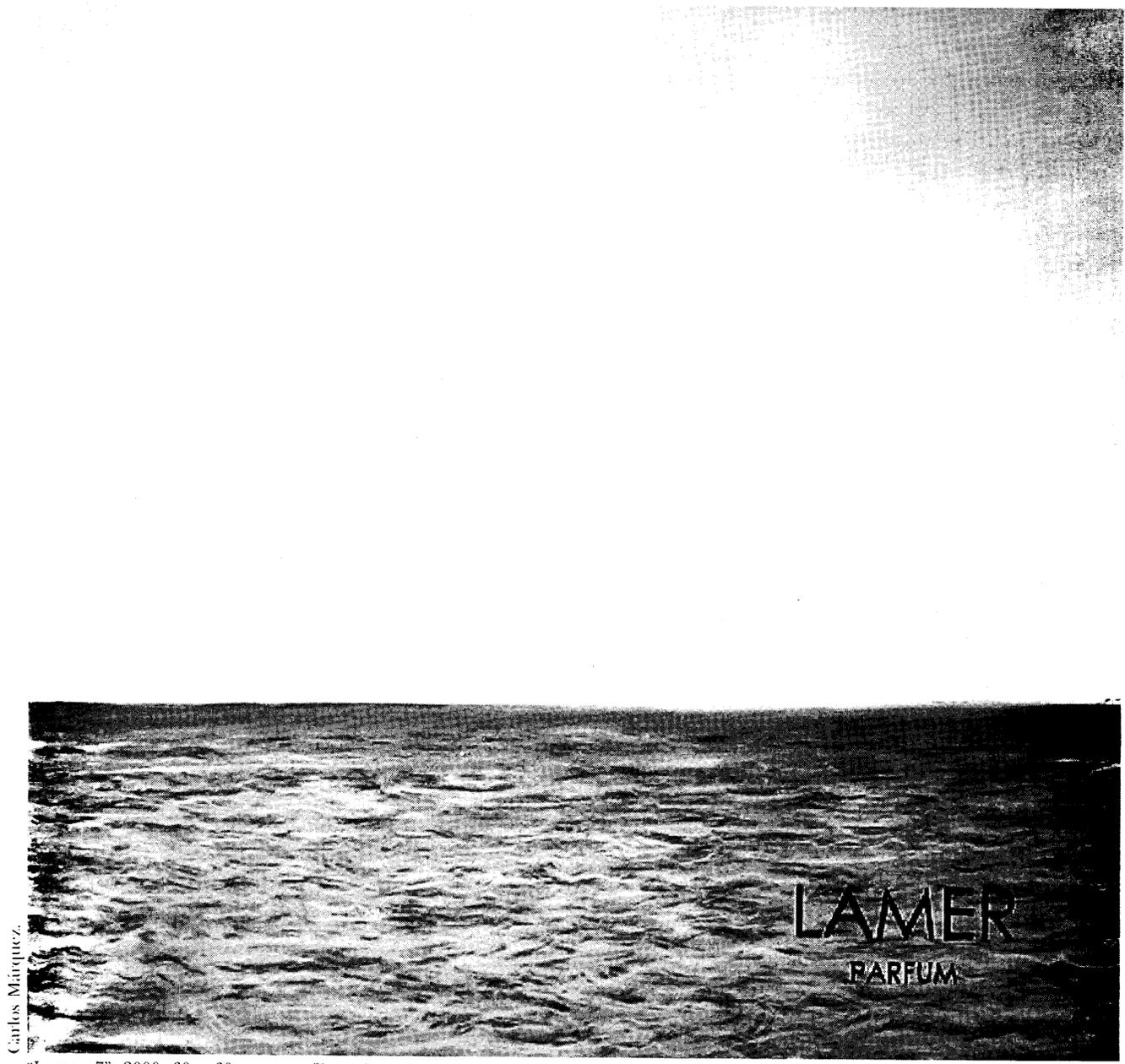
Sin lugar dudas el estudio es limitado aunque deja en claro que la modernidad alcanzada por las mujeres en los diferentes países también obedecía a su grado de desarrollo interno y las innumerables influencias de unos países con otros como es el caso de Francia e Inglaterra donde las mujeres casi obtuvieron el derecho al voto al mismo tiempo, o el de México respecto a Norteamérica que logró transmitir la imagen de actualidad a las mujeres mexicanas aunque sin lograr el

grado de bienestar social, de comodidades o en el importante hecho de no haber obtenido el derecho al sufragio sino más de treinta años después.

Son también reconocibles las diferencias en cuanto al énfasis que cada sociedad puso en los diversos aspectos que harían de la sociedad una sociedad moderna. En Inglaterra, fue fundamental la obtención de derechos civiles, en particular del derecho al voto. En Francia, la apertura se expresó en la libertad sexual y en Norteamérica en el bienestar social que trajeron los avances tecnológicos que acompañaron al auge económico. En tanto que en México, la modernidad se manifestaba en términos de la salida de un país rural a uno urbano, devastado por la guerra y en deplorables condiciones económicas, que encontraba en las imágenes femeninas una manera de reconocerse como parte del mundo cosmopolita al que recién ingresaba.

Es muy significativo el hecho de que ya a principios de siglo XX la información circulaba y eran del conocimiento de la gente en casi todos los países los métodos de regulación de la fecundidad, no obstante, aquellos que participaron en la guerra mostraban un descenso marcado en el número de nacimientos por tanto era necesario apuntalar el crecimiento de dichas naciones a partir de impulsar la natalidad. México enfrentaba el problema de la menguada población debido a la guerra civil y a la mortalidad por enfermedades, lo cual también planteaba la necesidad de un crecimiento importante de su población.

Se puede comprender que en ese contexto la figura de la madre como eje de la identidad femenina eclipsara la de la mujer trabajadora, autónoma y dueña de sí misma, aunque no a tal grado de suprimirla ya que también su fuerza de trabajo fue uno de los pilares en las reconstrucciones de las naciones abatidas por la guerra y la revolución. Sin embargo, también es clara la ambigüedad de los discursos que construyeron las representaciones de la feminidad en tanto las mujeres se encontraban en la tensión que existió durante todo este tiempo, y siempre, entre la tradición y la modernidad cuya mejor manera de resolverla, a mi juicio, se encontró en la moderna ama de casa cuidadosa de su familia y de sus hijos pero científicamente informada, educada, activa y proveedora de bienestar, comodidad y salud.



Carlos Marquez.

De la serie "Perfumes".

"Lamer, 7", 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

LA SEXUALIDAD Y EL DISCURSO SOBRE EL GÉNERO EN EL IMAGINARIO SOCIAL MEXICANO DE LOS ALBORES DEL SIGLO XIX

Marcela Suárez Escobar*

Pensar en el “Imaginario social” evoca la idea de la construcción social de la realidad y a los “conocimientos” que en ella existen, tal vez también la producción de categorías inconscientes que generen ciertas subjetividades, o a decir de Castoriadis,¹ la creación social, histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes, y el escribir sobre sexualidad humana conduce a acercarnos a la imagen de una de las fuerzas más poderosas de los individuos, siempre objeto de innumerables intentos de control. El “yo social” se construye en las acciones prácticas que a su vez conforman la “realidad” de los individuos, y los códigos e instituciones son constituídos a partir de estas acciones. Con Berger y Luckman concuerdo en que “la sexualidad humana se controla socialmente por su institucionalización en el curso de la historia...”,² y como las instituciones se construyen históricamente, siendo a la vez geográficas e históricas, considero que un estudio de la historia del imaginario con respecto a la sexualidad en México, puede ayudar a comprender y vivir mejor nuestro presente.

La realidad material

Las primeras tres décadas que siguieron a la consumación de la Independencia en nuestro país, se caracterizaron por el intento de una construcción nacional, una reconstrucción económica, social y política. Junto a residuos de la herencia colonial compartían el espacio grupos de poder recién surgidos, proyectos para la reparación de la economía, nuevas dependencias internacionales, invasiones extranjeras, crisis económica, y unos gobiernos republicanos incapaces de ejercer plenamente la autoridad.

De la época colonial se habían heredado la organización corporativa, la estratificación social, la legislación, la Iglesia, la política fiscal, una concentración demográfica desigual, deficiencia en las comunicaciones y transportes, insularidad de mercados, dependencia agrícola y minera. El Estado mexicano estaba, como lo señala Fernando Escalante, “en ninguna parte” pues no había una organización jurídica eficiente de las relaciones sociales ni obediencia a la autoridad republicana.³ Las posibilidades de control político por parte del Estado eran limitadas, en parte por la falta de comunicaciones, y también

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

1 Cf. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1983, p. 10.

2 Cf. Peter L. Berger y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998, p. 77.

3 Cf. Fernando Escalante, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México, México, 1999, p. 98.

por las redes de los intereses locales y el oportunismo político que aprovechaba la desarticulación de las estructuras que habían organizado el mundo colonial. Ante la inestabilidad política y económica y la existencia de un “Estado débil”, las personas se refugiaron en “hombres fuertes” y en redes que establecían desde las familias, sustituyendo así a casi todas las otras instituciones sociales que habían sido desmanteladas, y la sociedad construyó su propio “orden”, con lealtades, relaciones clientelistas y señoriales, y determinadas formas de reciprocidad.⁴ Los gobiernos se vieron obligados a negociar prácticamente casi todo y la Iglesia, los pueblos, el ejército, y los grupos económicamente fuertes negociaron con el Estado.

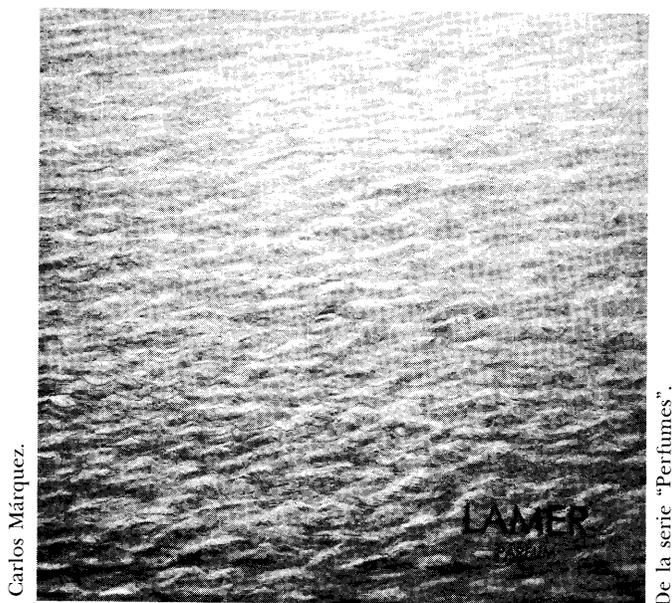
do como virtudes cívicas la tolerancia, la valentía cívica, la solidaridad, la justicia, la fronesis y la racionalidad discursiva.⁵ Un Estado moderno, la nueva República que emergía, requería de sujeción legal y racionalización de la autoridad,⁶ pero en la realidad, “...el control político constituía, en el mejor de los casos un poder frágil e inseguro porque se basaba, principalmente, en la alianza y lealtad prolongadas”.⁷

Y en la política cotidiana la estructura básica era la reciprocidad, más allá de compromisos ideológicos lo que empapaba la realidad eran las transacciones, compromisos, premios y sobornos; el Estado trataba de imponer sus parámetros, y los intermediarios negociaban la estabilidad.⁸ Los que promovían la creación de un Estado moderno se escandalizaban y desesperaban atribuyendo la existencia de ese “otro orden” a resabios coloniales, cuando en realidad, esa cotidianidad únicamente se refería a un “orden diferente” al de la institución del Estado.⁹

Lo necesario y deseado

Ante todo esto, los gobiernos sucesivos intentaron primero organización de una unidad nacional y la formación de buenos ciudadanos, por ello, este fue un periodo de un gran esfuerzo por la constitución de “virtudes cívicas” en los individuos, pues éstas se requerían para la consolidación del nuevo Estado. La nueva República necesitaba también sostener algunas instituciones que le sirvieran de apoyo, y “La Familia” se constituyó en una base importante.

Los letrados anhelaban “un orden cívico”, y como éste resulta de las convicciones cotidianas, consideraron necesario su inculcación en los mexicanos a través de la educación formal e informal. La Patria surgió entonces en los discursos como “una familia”



Carlos Márquez.

De la serie “Perfumes”.

“Lamer, 1”, 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

Heller concibe la “La República” como una instancia constituida por instituciones, leyes y acuerdos sociales que estén formados por los valores universales de libertad y vida, por la igualdad y por el poder procesal de la racionalidad comunicativa, definiendo

4 Cf. *Ibid.* p. 101.

5 Cf. Agnes Heller, “Ética ciudadana y virtudes cívicas”, en A. Heller y F. Feher, *Políticas de la posmodernidad, Ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona, 1989, p. 231, citado en *Ibid.*, p. 189. Escalante agrega a las virtudes cívicas la obediencia y el respeto a la legalidad.

6 Cf. Escalante, *op. cit.*, p. 90.

7 Cf. Michael P. Costeloe, *La primera república federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 285.

8 Cf. Escalante, *op. cit.*, pp. 120-121.

9 Cf. *Ibid.*, p. 100.

cuyos hijos deberían seguir las virtudes cívicas; se esperaba lograr obediencia, justicia, disciplina del ejército y una unión fraternal entre los mexicanos; se criticaba el egoísmo y –en aras de la política del interés general– la calumnia, el interés y la corrupción.¹⁰ En estos discursos se reflejaban los valores deseados dentro de las familias: el amor fraterno y filial, el desinterés, la obediencia a la autoridad, la disciplina y la honestidad. Brian Connauhgtton señala que muchos de los discursos tenían en común la necesidad de sanear a la Patria, reparar el tejido social y dar seguimiento a las condiciones deseadas de independencia, y de prosperidad para alcanzar la felicidad.¹¹ Casi todos los discursos liberales tenían un transfondo de moral cristiana y los conservadores, una expresión más abierta de ésta:

La República Mexicana, nuestra madre, está de muerte: la unión, la conservación de instituciones federales, la obediencia a las leyes y a las autoridades legítimas, el amor al trabajo, y sobre todo, la educación cristiana, fuente de moralidad, de la civilización y de la verdadera democracia, son los remedios seguros para extirpar los muchos y graves males que la han *arrastrado al borde del sepulcro*. Apliquémoslos.¹²

Y la sexualidad...

La sexualidad genera prácticas sexuales que producen valores, una moral, y era importante estructurar “esa moral” como parte de la moral cívica que se requería. Tanto liberales como conservadores intentaron llevarlo a cabo, y así por ejemplo, José María Luis Mora pretendió reformar las costumbres para que concordaran con una legislación liberal, y

10 Cf. Brian Connaughton, “La familia como tropo de la oración cívica mexicana. Puebla (1828-1853)”, en Pilar Gonzalbo y Cecilia Rabell, *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, México, El Colegio de México- Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 472-473.

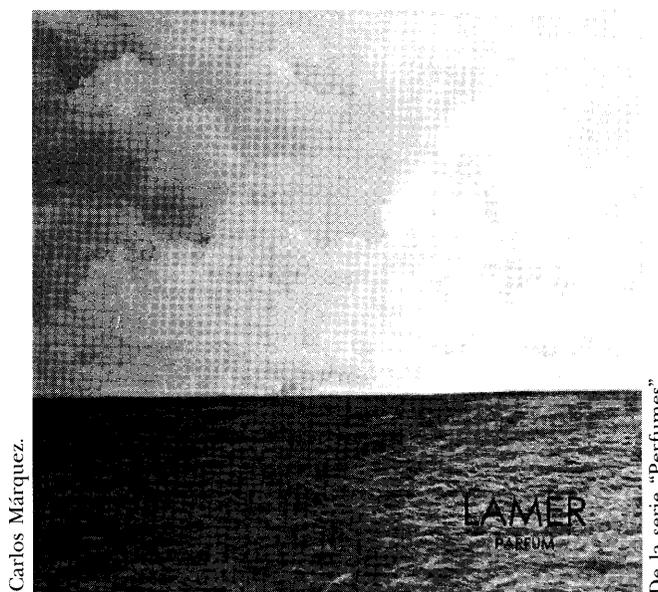
11 *Ibid.*, p. 471.

12 Cf. José Antonio Salazar Jiménez, “Oración cívica pronunciada por el ciudadano José Antonio Salazar, el día 16 de septiembre de 1852, Imprenta de José María Macías, Puebla, ca. 1856, citado en *Ibid.*, p. 484.

Lucas Alamán buscaba respetarlas y organizar una monarquía con instituciones que se acomodaran a ellas.

Los discursos sobre el género empezaron a trasladarse de la “desigualdad” a la “diferencia” y con este último argumento las opiniones que asignaban a las mujeres al hogar, a la reproducción y al cuidado de los hijos prevalecieron. Tal vez la economía y la política exigían grupos de personas agrupadas dentro de la familia para mantener el orden bajo el autoritarismo paterno.¹³

Como en la época colonial, a la vez que se restringían derechos a las mujeres se las protegía en



“Lamer, 2”, 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

aras a su “inferioridad física y mental”, inferioridad que se especificaba en la legislación. Se aceptaba que las mujeres maduraban primero que los hombres,¹⁴ pero se dudaba de su capacidad para administrar su patrimonio, por lo que hijas de familia y mujeres casadas requerían de permiso masculino (tutor o marido) para ser fiadoras, celebrar contratos, aceptar herencias con gravámenes y legitimar hijos.

13 Cf. Max Horkheimer, “La Familia y el autoritarismo” en Max Horkheimer, Talcot Parsons, *et al.*, *La familia*, Península, Barcelona, 1994, p. 179.

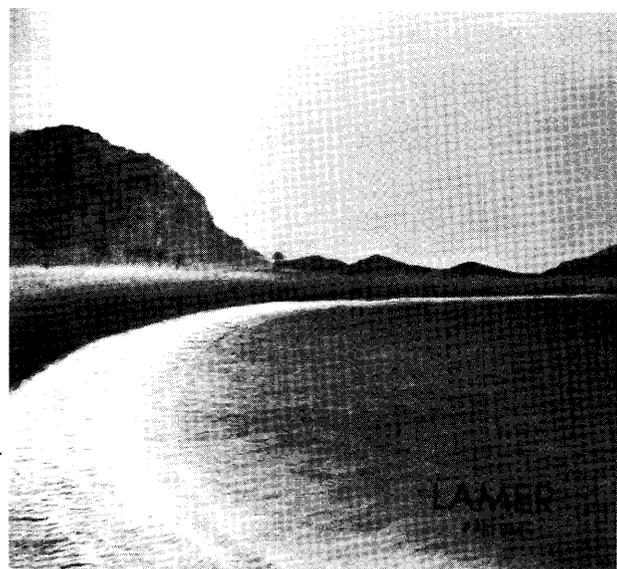
14 Cf. Silvia Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*, Siglo XXI, México, 1988, p. 75.

Las mujeres casadas eran las que más restricciones padecían pues la legislación las colocaba bajo la tutela del marido situación que las obligaba a renunciar a casi todas las acciones públicas e incluso también a algunas privadas.¹⁵ Los hombres no necesitaban autorización de sus esposas para actuar en su nombre y con el pretexto de la protección que las mujeres requerían, los esposos manejaban las propiedades de sus esposas y autorizaban o desautorizaban donaciones o contratos celebrados por ellas a la vez que administraban cualquier ingreso que éstas pudieran tener.¹⁶ Sólo en la viudez las

La virtud sexual de las mujeres, constituía, como en la época colonial, una base fundamental del honor familiar¹⁸ y el trato hacia ellas dependía en gran medida de su reputación. Una buena reputación se obtenía si las mujeres eran vírgenes antes del matrimonio, fieles en éste y castas en la viudez.¹⁹ Una mala reputación despojaba a las mujeres de protección legal para muchas cosas, y así, por ejemplo, las prostitutas no tenían el derecho de reclamar a los padres dinero para el sostén de sus hijos, y como en la Nueva España del siglo XVI, las mujeres que se vestían como meretrices, perdían el derecho de reclamación por violación o agravio.²⁰

En este periodo se hicieron varios esfuerzos por constituir cuerpos jurídicos que contribuyeran a consolidar el nuevo Estado, de esta manera se crearon: *El reglamento Provisional del Imperio Mexicano*; *La Constitución de 1824*; *Las 7 leyes*; *el Proyecto de Constitución de 1842*; *Las Bases Orgánicas de 1843*; *el Acta de Reformas* y *Las Bases para la Administración de la República*, pero al mismo tiempo, hubo pocas modificaciones en el derecho privado que se había ejercido durante los Borbones, y el Derecho español siguió vigente hasta que se promulgó el Código Civil en 1870.²¹ En las *Siete Partidas* y después en el *Teatro de la Legislación* que funcionó también gran parte del siglo, la superioridad masculina frente a la “fragilidad” e inferioridad femeninas era un discurso recurrente²² y en general la desigualdad jurídica entre hombres y mujeres continuó.

Al mismo tiempo que la ley protegía la maternidad y la reputación sexual de las mujeres habiendo penas para la seducción, violación, y también para una persecución o regalos de joyas o besos públicos no deseados,²³ se pensaba que las mujeres eran responsables de su conducta sexual, y la bigamia, el amancebamiento, el incesto y el aborto se castigaron por igual en hombres y mujeres. La prostitución era



Carlos Márquez.

De la serie “Perfumes”.

“Lamer, 3”, 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

mujeres podían tener el derecho de administrar la mitad de los bienes comunes y su dote y arras.

Las mujeres tenían la obligación de mantener educar y heredar a sus hijos, pero no podían ejercer la patria potestad, los padres siempre la tenían aunque no cumplieran con sus obligaciones, y además, los hombres carecían de obligaciones para con los hijos ilegítimos.¹⁷

15 *Ibid.*, p. 84.

16 *Ibid.*, p. 86.

17 *Ibid.*, p. 90.

18 Cf. *Sala Mexicano*. 3:468-469; *Novísima Recopilación*. 5 (12.11:1) citados en Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*, Siglo XXI, México, 1988, p. 82.

19 *Loc cit.*

20 Cf. *Las Siete Partidas*, 5.12:#; 7.19:2; 7.20:3; 7.22:2.

21 Cf. Silvia Arrom, *op. cit.*, p. 73.

22 *Ibid.*, p. 74.

23 Cf. *Las Siete Partidas*, P7: 9:5; 19:1; 20:3.

ilegal, pero no el visitar a las prostitutas.²⁴

Como en el Antiguo Régimen, la conducta sexual femenina fue vigilada porque el sistema de herencia requería de hijos legítimos y por ello el adulterio fue más penado en mujeres que en hombres. Las mujeres perdían su dote, su parte en la propiedad común (los bienes gananciales u obtenidos durante el matrimonio) y según *Las Siete Partidas*, los maridos podían llevarlas a la cárcel o matarlas si las descubrían en acto flagrante; el adulterio masculino sólo se penaba si se cometía con una mujer casada, cuando era en el hogar con la nodriza o alguna sirvienta, y cuando causaba escándalo. Silvia Arrom señala que los comentaristas legales de la época se opusieron a la muerte de la adúltera en manos del marido, pero no se acercaron al Derecho Canónico que pregonaba la igualdad de castigos en la falta.²⁵ Se castigó la conducta indecorosa de una viuda pero no de un viudo, porque según *El Febrero Mexicano*, importante cuerpo jurídico de la época, ...la deshonestidad no es tan vituperable ni ofensiva en un hombre como en una mujer...²⁶

Toda esta herencia legal fue aceptada en general, y para el imaginario colectivo, las leyes con respecto a las mujeres se consideraron razonables, aunque la necesidad de un cambio social con respecto a la utilidad social de las mujeres adecuado a la expansión de las ideas liberales, implicara la necesidad de una real igualdad entre las personas.

Discursos políticos también intervenían en el terreno de la sexualidad y algunas plumas como la de Carlos María Bustamante cargaban visiones conservadoras como cuando, al criticar la Universidad y su antiguo sistema que perduró hasta 1833, señalaba:

...reúnense allí los jóvenes de todos los colegios y los que no cursan en ellos ni tienen beca a contarse sus intriguillas, sus maquinaciones y sus amores. Los de un sexo se corrompen más fácilmente cuando se tratan con los del otro. Conocí a una señora que sabía educar a la juventud, y tenía por máxima que mejor gustaba que sus hijas tratasen

24 Cf. *Ilustración del Derecho*, 3:280-282. *Novísima Recopilación*, 5 (12.26:7-8) citado en Silvia Arrom, *op. cit.*, p. 84.

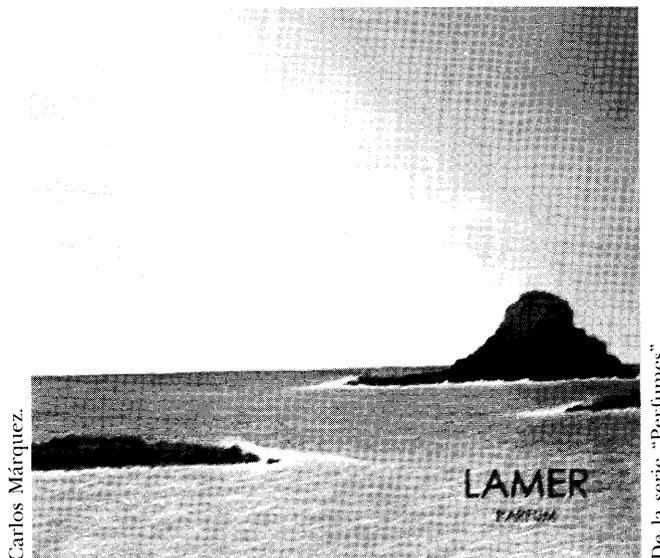
25 Cf. Silvia Arrom., *op. cit.*, p. 114.

26 *Ibid.*, p. 114.

con jóvenes que con otras niñas ¡Ojalá y las más funesta experiencia no nos demostrara *esta terrible verdad*.²⁷

Pero también hubo otras, como la de Lorenzo de Zavala, que en las conclusiones de su obra *Ensayo histórico de las Revoluciones*, al criticar el sistema educativo heredado de la época colonial señalaba:

...¿Qué impresión puede hacer la poesía, cuando la religión de los antiguos se representa como un caos de tinieblas y cuando los sentimientos de un corazón apasionado son explicados por un hombre que ha hecho voto de castidad?...²⁸



"Lamer, 4", 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

La Iglesia

La Iglesia de la nueva República ya no era la misma del Antiguo Régimen, era una Iglesia independiente del Estado, con amplia influencia social, pero ahora con poca influencia política. Deseaba mantener su autonomía e influencia social, pero a la vez

27 Cf. Carlos María Bustamante, "Carta vigésima primera de un viajador por México 1822", en Anne Stapples, *Educación y panacea del México Independiente*, Caballito-SEP, México, 1985, p. 19.

28 Cf. Lorenzo de Zavala, "Ensayo histórico de las Revoluciones" en *Ibid.*, p. 51.

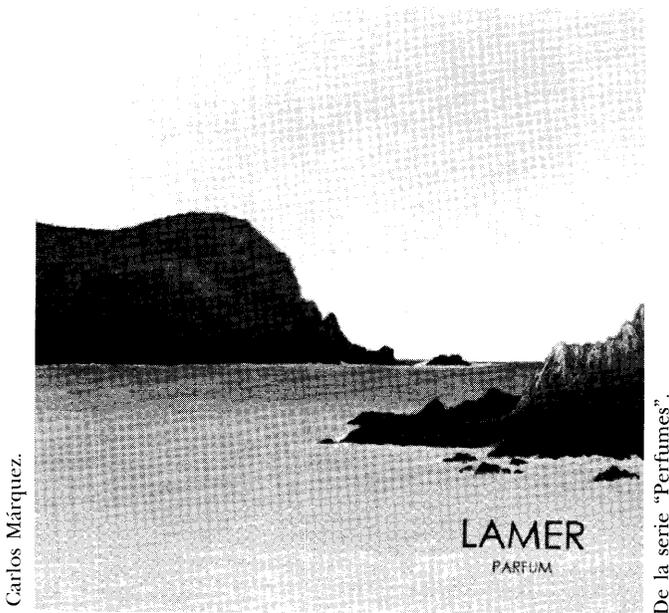
pretendía asegurar su poder a través de la educación, entonces, por una parte quería ser jurídicamente independiente del Estado, pero por otra, necesitaba su ayuda.²⁹ Cifras proporcionadas por Josefina Vázquez y Moisés González Navarro indican que el número de miembros de la Iglesia habían disminuído, de 4229 seculares y 5210 regulares en 1810, a 3223 seculares y 1127 regulares en 1850,³⁰ Michael Costeloe afirma que su participación política era poca,³¹ y que de hecho nunca ejerció la iniciativa en ningún movimiento político, y si participó, lo hizo como apoyo a otros grupos. Las autoridades eclesiásticas nunca discutieron la autoridad del Con-

federal; la lenta respuesta de la Santa Sede había generado que los sucesivos gobiernos organizaran el Patronato, y como las personas aspiraban a jerarquías, el acercamiento a los gobiernos seculares correspondía muchas veces a intereses individuales más que colectivos, es decir, la Iglesia no era monolítica.³² En general sólo pretendía que la educación fuera católica, que se reconocieran los votos religiosos, que hubiese censura para la manifestación pública de las ideas, que permaneciera el fuero eclesiástico, que la Iglesia tuviera la capacidad jurídica para adquirir y administrar bienes raíces y que el Estado no pudiera legislar en materia de culto,³³ sin embargo, nunca dejó de ser un fuerte grupo de presión,³⁴ los sacerdotes siempre contaron con un lugar importante en las políticas locales, eran una autoridad tradicional y muchos se apoyaron en ellos en contra de la autoridad pública.³⁵

Para el espacio de la sexualidad, nuestra Iglesia católica decimonónica cargaba todavía los discursos medievales y contrareformistas para la conservación del modelo cristiano de conyugalidad, pero ofreció una legislación más igualitaria dando a hombres y mujeres los mismos derechos y obligaciones (fidelidad, responsabilidad para los hijos, consentimiento mutuo para las relaciones sexuales), castigando por ejemplo por igual el adulterio considerándolo motivo de separación.³⁶ El inconveniente fue que la mayoría de las mujeres estuvieron regidas bajo las leyes seculares, debiéndole al marido sumisión a cambio de protección.

La Sociedad Católica, una publicación religiosa, aseveraba:

El cristianismo estableció la incorruptibilidad de la mujer, hiriendo con su reprobación el pensamien-



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Lamer, 4", 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

greso ni demandaron la sumisión de los poderes civiles.

La Iglesia católica mexicana había sido afectada muy duramente por el tardío reconocimiento Vaticano, por la bancarrota hacendaria y por el sistema

29 Cf. Fernando Escalante, *op. cit.*, p. 153.

30 Cf. Josefina Vázquez, "Iglesia, ejército y centralismo" en *Historia Mexicana*, vol. XXXIX núm. 1 (jul-sep 1989) p. 206. Moisés González Navarro, *Anatomía del poder en México*, El Colegio de México, México, 1983 p. 89, citados en Fernando Escalante, *op. cit.*, p. 148.

31 Cf. Michael P. Costeloe, *op. cit.*, pp. 286-287.

32 Cf. Josefina Vázquez, "Federalismo, reconocimiento e Iglesia" en *Historia de la Iglesia en el siglo XIX*, Manuel Ramos, comp. CONDUMEX, México, 1998, pp. 94-110.

33 Cf. Respuesta a la Constitución de 1857 en Felipe Tena Ramírez, *Leyes fundamentales de México 1808-1987*, Porrúa, México, 1897, pp. 606-629.

34 Cf. Otto Granados Roldán, *La Iglesia católica mexicana como grupo de presión*, UNAM, México, 1981, p. 24.

35 Cf. Escalante, *op. cit.*, p. 148.

36 Cf. Silvia Arrom, *op. cit.*, p. 84.

to del adulterio, el uso de la poligamia, que no es más que el adulterio legal, y la facultad engañosa del divorcio, que no es más que la poligamia sucesiva. Sólo la santidad, la unidad, la indisolubilidad del matrimonio, elevado a la dignidad de sacramento, podían impedir con eficacia la vuelta de las costumbres paganas, a que la Iglesia opone por otra parte, una multitud de obstáculos con las disposiciones vigentes de su legislación matrimonial, que casi todas tienen por objeto la protección moral de la mujer...³⁷

La religiosidad, sin embargo, continuó penetrando todos los poros de la sociedad mexicana, y ni los liberales se encontraron nunca totalmente lejos de su influencia. Los gobiernos de la naciente República se apoyaron muchas veces en las doctrinas morales de la Iglesia en sus esfuerzos por construir una moral cívica,³⁸ y la filosofía que sustentaba los códigos morales del cristianismo continuó vigente.

En la educación

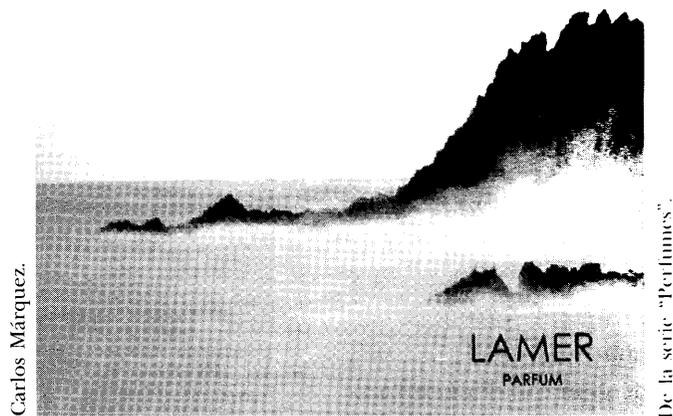
Todo proyecto educativo supone valores, objetivos y metas, y las familias, el Estado, las iglesias y la sociedad han defendido diferentes proyectos educativos cuyos fines y contenidos han estado sujetos a políticas, ideologías y contextos socioeconómicos.³⁹ Los discursos y los libros para las escuelas mexicanas de la época mostraban que la naciente República no estaba dispuesta a abandonar los códigos morales católicos como base de las relaciones sociales, y sólo con los liberales después de la Guerra de Reforma la secularización se llevó a cabo de manera más profunda, porque de hecho, el tránsito hacia una moral laica se haría a partir de la segunda mitad del siglo.

37 Cf. *La sociedad católica*. Año Primero, T. I, cuaderno 12. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1869. p. 453.

38 Cf. Anne Stapples. "La Transición hacia una moral laica" en Pilar Gonzalbo. *Familia y Educación en Iberoamérica*. México, El Colegio de México, 1999, p. 139.

39 Cf. Pilar Gonzalbo. "Introducción" en *Ibid.*, p. 9.

Los discursos educativos se habían ido transformando desde el siglo XVIII, y de unas ideas rígidas contrareformistas se habían vuelto los ojos a la razón, la utilidad, el trabajo, el mejoramiento del individuo y el estudio de la ciencia, en un intento de realizar un tránsito hacia una moral laica propia de ilustrados, pero la doctrina cristiana se mezcló con la instrucción cívica, y en la educación de niños y jóvenes se apoyó o no el discurso católico, pero todos los grupos ideológicos apoyaban la doctrina cristiana como materia escolar.⁴⁰



"Lamer, 5", 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

El *Museo Yucateco* en 1841, comentaba con respecto a la educación de las mujeres lo siguiente:

...La influencia de la mujer en la sociedad es de la mayor importancia: una buena madre, virtuosa, dará buenos hijos a su patria; y este es el motivo porque en las naciones cultas se atiende con preferencia a la educación moral y científica de las jóvenes...⁴¹

La presencia de la moral católica se encontró en la cátedra, en la prensa, en los discursos políticos y hasta en la literatura.

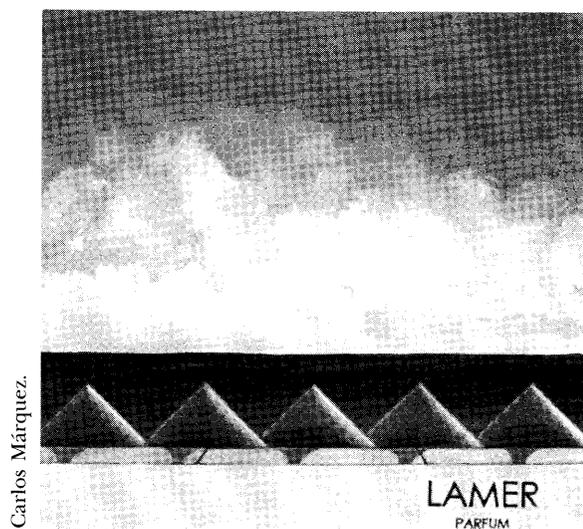
40 Cf. Anne Stapples, "La Transición... *op. cit.*", p. 142.

41 Cf. *El Museo Yucateco*. Mérida, Yucatán, 1841, p. 77.

En la opinión publicada...

La opinión publicada construye en gran medida el discurso social, porque el poder a través del discurso construye un consenso, crea la imagen de lo deseado o no, de lo legal y lo ilegal. Los medios pueden ser capaces de crear estereotipos sociales y estigmatizar a los posibles culpables, porque las faltas y los delitos son dramatizados en ellos como una expresión más del poder. A través de la narración de sucesos e historias, hasta la de melodramas y crímenes, se puede ejercer un control ideológico, y los melodramas expresados en la narración de sucesos pueden convertirse también en espacios donde se proyecten angustias e inseguridades colectivas.⁴²

En las primeras décadas del siglo se dio un incremento de publicaciones periódicas y revistas literarias: La prensa atendía principalmente asuntos políticos, era el "espacio" de gran cantidad de batallas políticas, importantes intelectuales y políticos escribieron en ella, y fue el campo de construcción y destrucción de reputaciones. En ella se podían encontrar multitud de chismes y rumores y todos los gobiernos procuraron tenerla a su servicio. No constituyó un lugar abierto para discutir, pero poseía una profunda vocación educativa. Pocas personas sabían leer, los tirajes y suscripciones eran pequeños, pero las notas se leían y comentaban en la calle, en las casas y hasta en las fiestas, y para muchos, constituyó un espacio alternativo a la escasa enseñanza escolarizada.



Carlos Márquez.

"Lamer, 6", 2000. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

En las primeras dos décadas de vida independiente circularon en México varias publicaciones, entre las que proporcionaban información general y en especial política se encontraban: *El Amigo del Pueblo*, *El Observador de la República Mexicana*, *La Gaceta diaria de México*, *El Águila Mexicana*, *El Indicador de la Federación*, y para el campo literario *El Iris*, *Miscelánea* (1829-30, 1830-32), *Minerva* (1834), *El Registro Trimestre* ((1832-33), la *Revista Mexicana* y la primera revista cultural de México, *El Mosaico Mexicano*. Otras publicaciones de la época fueron también *El Museo popular* (1840), *El Apuntador* (1841), *El Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1842), *El Liceo Mexicano* (1844), *La Semana de las Señoritas Mexicanas* (1850-1853), *La Ilustración Mexicana* (1851-1855), *El Registro Yucateco* (1845-1847), *El Ateneo Mexicano* (1844), *La Guirnalda* (1839-1844), *El Católico* (1844), *El Album Mexicano* (1849), *El Zurriago Literario* (1839-40), y el *Recreo de las familias* (1836-40)⁴³ entre las más importantes.

Desde las postrimerías del siglo XVIII una discusión ocupaba un lugar primordial en el proyecto de construcción de "la modernidad": el rol que jugarían ahora hombres y mujeres en el erotismo, en la sexualidad y en la relación de pareja. Familia y sexualidad se convirtieron en temas muy discutidos, primero por la élite ilustrada y después por los escritores románticos y positivistas; las preguntas y respuestas fueron muy importantes para la construcción del imaginario social, porque en ellas se definió la representación deseada del matrimonio, y con él la conceptualización de las obligaciones conyugales y de los roles sociales.

42 Cf. Francesc. Baratta, "El drama del delito en los mass media" en Revista *Delito y sociedad*, Barcelona, junio de 1996, p. 67.

43 Cf. Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, UNAM, México, 1999. *Passim*.

Se promovió la idea de la maternidad como principal función femenina y la domesticidad como destino glorioso para las mujeres, una muestra de los muchos que pueden hallarse en los periódicos y revistas es este comentario del *Semanario La Camelia*: “...*La profesión de las señoras, en la que debe fijarse su instrucción es la de hijas, esposas, madres y directoras de familia...*”⁴⁴ Como señala Peter Gay⁴⁵ también en México “se problematizó” a la mujer y la discusión sobre sus capacidades a las respuestas sexuales también fue motivo de polémica entre los pensadores de la época. A la vez que se otorgaba mayor permisividad a los hombres, se consideraba que la respuesta sexual femenina era, por naturaleza, inferior. En todo el mundo occidental en general, en casi toda la literatura médica de la época, podían observarse opiniones en contra de la existencia del placer sexual en las mujeres, y la idea de la anestesia sexual femenina prevalecía⁴⁶ aconsejando a las mujeres “sacrificarse” en bien del matrimonio. La sensualidad reprimida existía, pero se canalizó hacia la promoción de la familia y la maternidad. En *El Mosaico Mexicano* se encontró este comentario:

...*Para las mujeres, el evangelio prescribe el pudor y la castidad que las embellece, la dulzura que las llena de atractivos, la piedad y modestia que las realza, la beneficencia, la templanza y las virtudes todas que les dan más valor que la hermosura...*⁴⁷

Contra las pulsiones de toda la población otro periódico aconsejaba:

... *acuérdate que has sido hecha para ser compañera racional del hombre y no para esclava de su pasión. No has sido criada únicamente para saciar sus gustos desarreglados, mas si para asistirle en las penas de la vida...*⁴⁸

44 Cf. “Los deberes de la mujer” en *La Camelia. Semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc., dedicado a las Señoritas Mexicanas (1853)* p. 27, 28.

45 Cf. Peter Gay, *La experiencia Burguesa*, VI. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 136.

46 *Ibid.*, pp. 142-160.

47 Cf. “Importancia de la educación de las niñas” en *El Mosaico Mexicano. Colección de amenidades curiosas e instructivas*. T. IV, México, 1840.

48 Cf. “Una Mujer” en *El Museo Mexicano*, T. 1985, p. 48.

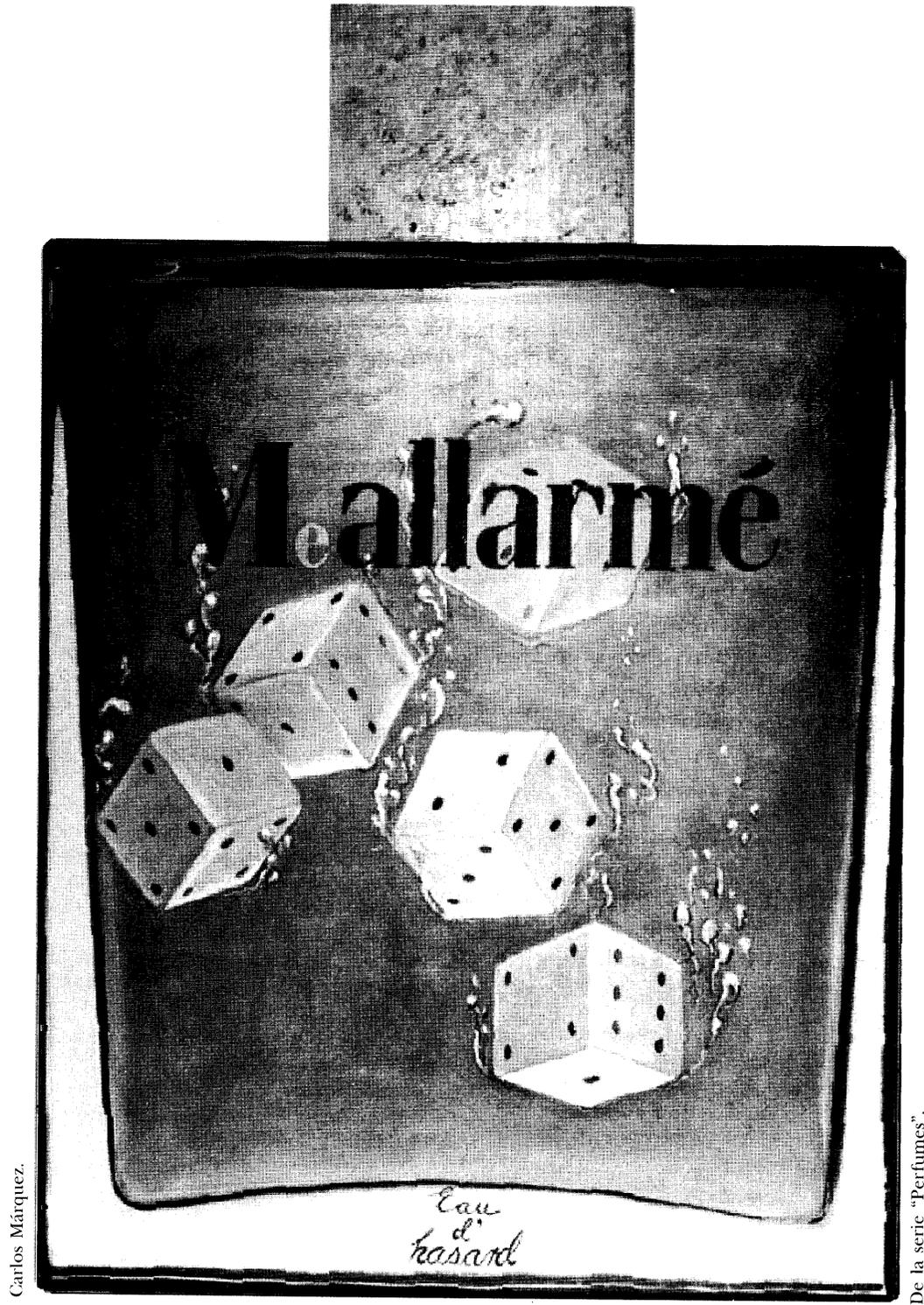
En fin, los discursos que promovían el matrimonio cristiano y la desigualdad entre hombres y mujeres, prevalecieron durante estas décadas en varias instancias, desde los libros de las escuelas hasta en la prensa, y en las novelas, en el púlpito y en los escritos políticos, y si bien la Iglesia y el estado disminuyeron su celo para perseguir a los transgresores del modelo cristiano de conyugalidad, la modernidad fue construyendo un imaginario patrimonialista adecuado para la construcción de la familia burguesa, célula básica de una sociedad que pronto requeriría de “un orden y progreso”.

Bibliografía

- Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres de la Ciudad de México 1790-1857*, Siglo XXI México.
- Berger, Peter y Thomas, Luckman, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- Baratta, Francesc, *El drama del delito en los mass media*, Revista *Delito y sociedad*. Barcelona. Junio, 1996.
- Costeloe, Michael, *La primera república federal en México (1824-1835)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Escalante, Fernando, *Ciudadanos Imaginarios*. El Colegio de México, 1999, México.
- Gonzalbo, Pilar, et. al., *Familia y educación en Iberoamérica*. El Colegio de México, México, 1999.
- *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, El Colegio de México, México, UNAM, 1996
- Granados, Otto, *La Iglesia católica mexicana como grupo de presión*, UNAM, México, 1981.
- Gay, Peter, *La experiencia burguesa*. FCE, México, 1992.
- Horkheimer, Max et, al., *La familia*, Península, Barcelona, 1994.
- Mata Juárez, Óscar *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, UNAM, México, 1999.
- Las Siete Partidas*.
- Stapples, Anne, *Educación, panacea del México independiente*, Caballito-SEP, México, 1985.

Hemerografía

- La Camelia. semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc., dedicado a las señoritas mexicanas*, México, 1853.
- El Mosaico mexicano. Colección de amenidades curiosas e instructivas*. TIV, México, 1840.
- El Museo Yucateco*, Mérida, 1840.
- La sociedad Católica*, México, 1869.



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Meallarmé", 1999. 145 x 100 cms., acrílico s/t.

IMÁGENES DE LAS MUJERES PÚBLICAS

Guadalupe Ríos de la Torre*

Las imágenes del progreso promovidas por el proyecto de modernización porfiriano en la ciudad de México tuvieron un impacto ideológico claramente definido. La organización de los espacios públicos –es decir, la conjunción de edificios, zonas residenciales, monumentos, etc.– pretendía exhibir al país como una identidad centralizada, política y espacialmente ordenada. Además de buscar la promoción de inversiones externas, este proyecto expresaba una idea de orden social, en el que, por ejemplo, las diversiones se encontraban estratificadas de acuerdo a cada una de las clases sociales; un orden social que debía extender la modernización a las costumbres de las clases subordinadas.¹

Sin embargo, un problema solía surgir de pronto para enturbiar la imagen nítida del orden, sobre todo en aquellos lugares elegantes de la ciudad, donde la población civilizada lucía su refinado aspecto personal junto con los demás signos del progreso. Ese problema eran los otros mexicanos, que también estaban ahí, presentes, vestidos a la manera tradicional, menos acicalados, inevitables en su carácter de sirvientes, mendigos, borrachos, pequeños delincuentes y prostitutas, fenómenos bochornosos que el proyecto porfiriano debía combatir y

controlar activamente si quería caracterizar a la capital del país por su imagen moderna. No obstante, la civilización de los habitantes de la capital no se podía obtener por decreto.

Fascinados por esa frontera aparentemente infranqueable para la política orgánica, los hombres educados de las clases medias y altas se dedicaron a observar, describir y explicar ese contraste entre modernidad e indisciplina a través de la prensa diaria y la literatura. Aunque no obedecían más que a una inspiración científica, las descripciones contribuyeron a divulgar y hacer aceptable la observación objetiva de la sociedad, que el discurso sobre la moralidad tomó como punto de partida. Los diarios² reportaban con indignación el choque cotidiano entre los deseos de una ciudad elegante y las preocupaciones de una población que no se adaptaba a esos moldes.

Por su parte, los escritores que abordaban temas urbanos en sus novelas, enfocaban su perspectiva, a la vez más profunda y precisa que los textos periodísticos, sobre las zonas oscuras de la vida de la ciudad.³

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

¹ Véase Mauricio Tenorio, "1910 Mexico City Space and Nation in the City of Centenarios", en *Journal Latin American Studies*, Vol. 28, 1996, *passim*.

² Vean las siguientes revistas de la época: *El Álbum de la Mujer*, *Actualidades*, *Argos*, *Artes y Letras*, *Confeti* por mencionar algunas.

³ Para la continuidad de estos temas después de la Revolución, véase Alan Knight, *Revolutionary Project, Recalcitrant People: México 1910-1940*, Nebraska, University Press, Lincoln and London, 1990, pp. 227-264.

Mujeres

El estudio de la mujer porfiriana nos reveló el modelo de conducta impuesto al género femenino nos condujo también a las mujeres que lo seguían. Al estudiar a la familia, la vida religiosa o la educación, buscábamos imágenes diferentes, pero invariablemente volvíamos a encontrarnos con el estereotipo. En el mejor de los casos nos topamos con “personajes arquetipo”: la obrera pobre pero honrada, que trabajaba movida por la necesidad de ayudar a su familia, o la joven engañada, que tras la deshonra se había convertido en prostituta y cuya vida, fatalmente enferma, la empujaba al suicidio o al crimen.⁴ Estas figuras estaban elaboradas a partir del “deber ser”, por lo que nuevamente eran remitidas al estereotipo. Así, aquellas mujeres que se alejaban del imaginario colectivo no parecían tener cabida en las fuentes impresas; anunciaban su presencia, pero permanecían ocultas detrás del telón.

La miseria, la ignorancia, el amasijo y la condición de migrantes del campo a la ciudad eran condiciones que compartían miles de mujeres. Por supuesto, a estas condiciones limitaban sus oportunidades en la sociedad, las diferenciaban de las mujeres pertenecientes a las clases acomodadas y las apartaban de los espacios ocupados por ellas; también las dejaban fuera de las notas sociales para señoritas y, por encima de todo, de la legislación, elaborada a partir de las necesidades y posibilidades

de la burguesía. Sin embargo, no podríamos decir que eran mujeres marginadas, debido a que también constituían la mayor parte de la población femenina. Quienes sí podrían ser consideradas como personas marginales eran las mujeres criminales, aquellas que violaron abiertamente los códigos de conducta socialmente aceptados al cometer un acto considerado como delictivo.

En este punto nos enfrentamos al problema de las transgresiones sociales. Nos referimos al incumplimiento de las pautas de comportamiento aceptadas por la sociedad; en este caso, el estereotipo impuesto a la mujer. Este modelo estuvo diseñado por las clases dominantes y fue difundido ampliamente por los legisladores, el clero, las sociedades de beneficencia y los medios impresos.⁵

El “deber ser” postula que la familia tiene que

estar sustentada en el matrimonio, único marco permitido a la sexualidad femenina. En esta sociedad aplica una doble moral, adoptando un criterio diferente al comportamiento sexual de mujeres y hombres. Ellas deberían preservar su virginidad hasta el matrimonio y guardar la fidelidad al marido. En la esposa, madre, hija y hermana descansaba la honra de la familia, y no bastaba ser virtuosa, sino también había que parecerlo.

La esposa debía atender el hogar y hacerse cargo de la educación de los hijos. Estaba obligada a permanecer en el ámbito de lo privado, ya que el mundo público y la esfera política estaban reservados al



“Aristocracia”, 1998. 80 x 60 cms., acrílico s/t.

4 Una acertada apreciación de la forma en que los intelectuales porfirianos más importantes se valieron de una filosofía traída de afuera ambientada aquí maravillosamente, lo constituye el positivismo europeo. Véase Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana. La formación del nuevo régimen*. Era, México, 1973, pp. 45. Cf. Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, FCE/SEP, México, 1985, p. 79.

5 El desarrollo de la sociedad occidental viene acompañado de la adopción de un nuevo código de conducta por parte de las clases dominantes y su difusión al resto de los grupos sociales. Cuando se apartaban de la norma, las clases dominantes eran severamente reprobadas por los grupos en el poder, quienes aprovechaban estas faltas para justificar su superioridad moral y con ello el dominio político. Véase Norberto Elías, *El proceso de la civilización*, FCE, México, 1994,

hombre, encargado de trabajar para obtener el sustento familiar.

La separación de funciones y espacios se justificaba con argumentos fisiológicos y biológicos. Se decía que ambos sexos estaban dotados de atributos diferentes. Mientras al varón se le identificaba con aptitudes como fuerza, capacidad de raciocinio y creatividad, a la mujer se le confería intuición, sensibilidad, sumisión y abnegación. Además, la mujer era considerada como un ser asexual y desprovisto de pasiones. Se pensaba también que poseía un organismo frágil, músculos delicados, un sistema nervioso irritable y un cráneo pequeño incapaz de albergar la misma masa cerebral que la del hombre. Se creía que las mujeres que no engendraban hijos podían sufrir trastornos mentales. Por tanto, el cuerpo femenino, considerado en el imaginario colectivo como ideal para la reproducción, parecía convertirse en prisionero del sistema reproductivo.⁶

De esta manera, a la mujer se le atribuía no aptitudes, sentimientos y características físicas que la hacían apta para la maternidad y las tareas domésticas, y al mismo tiempo la inhabilitaban para ejercer las actividades reservadas a los varones. A cambio, se la consideraba moralmente superior al hombre, se ensalzaba su papel en la familia y se sublimaba la maternidad.⁷

Las mujeres que se apartaban del modelo de conducta femenina cometían lo que llamamos transgresión social, pero de ninguna manera incurrían en

una falta que mereciera sanción penal. Las prostitutas, por ejemplo, podían ser reprobadas moralmente, pero no podían ser castigadas penalmente, ya que no cometían una transgresión delictiva.⁸

Como lo señala Michel Foucault:

A un cuando el crimen se separa de las consideraciones ética o religiosa, las leyes positivas no contravienen las morales, sino que se derivan de ellas.⁹

Esta consideración es exacta. Las pautas morales delimitan el delito. La concepción del “deber ser” y el modelo impuesto a la mujer estaban presentes en la mente de los legisladores (cabe mencionar que las leyes eran elaboradas 100% por hombres). Así, la transgresión social es un componente básico de la falta considerada como delictiva.

Aunque el estereotipo femenino se difundió en toda la sociedad, no todas las mujeres estaban en condiciones de observarlo. Los estrechos cuartos de vecindad, compartidos por familiares, no inspiraban “el instinto doméstico” ni propiciaban el encierro. Por eso, sus habitantes pasaban gran parte del día en los espacios comunes de las vecindades e incluso en la calle, el mercado o la plaza. Además, entre las clases populares era muy alto el índice de amanecimiento y muy elevado el número de mujeres que se veían obligadas a buscar acomodo en el mercado laboral. Otro tipo de mujeres que también se apartó del modelo fueron algunas jóvenes burguesas o pertenecientes a los sectores medios que pugaban por ingresar al mundo profesional o engrosaban las filas de los emergentes grupos feministas.¹⁰ El abandono del estereotipo preocupaba

pp. 336 (Sección de Obras de Sociología). El proceso de normatividad cobró especial significado en la segunda mitad del siglo, época de desarrollo industrial y crecimiento urbano. Se pensaba que la miseria conduciría a los trabajadores por la senda de la criminalidad y este atributo de “peligrosidad” se contrastaba con la posibilidad de controlar su comportamiento. Se deseaba que los trabajadores urbanos asumieran códigos de conducta y los valores aceptados por la burguesía. En esta campaña, la mujer ocupó un lugar central, pues se la consideraba artífice de la moral familiar. De ahí la reafirmación del modelo o estereotipo que regulaba la conducta femenina. Cf. Guadalupe Ríos de la Torre, *La prostitución femenina en la ciudad de México durante el porfiriato*, UNAM, México, 1991 [Maestría].

6 Cf. Mary Nash, *La mayoría marginada: las mujeres en el siglo XIX y primer tercio del XX*, Izard, 1985, pp. 158-174.

7 Silvia Marina Arrom, *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*, Siglo XXI, México, 1988, *passim*.

8 Las leyes positivas consideran como transgresión penal o delictiva la comisión de un delito legalmente tipificado. Esta definición está tomada del Código Penal vigente en el porfiriato, que define al delito como “la infracción voluntaria de una ley penal, haciendo lo que ella prohíbe o dejando de hacer lo que ella manda”. *Código Penal de 1871-1910*, Libro Primero, Título primero, Cap. I y *Boletín de policía*, 12 de septiembre. 1909, pp. 5-6.

9 Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 92-93.

10 Las mujeres, sin embargo, no opinaban así, tanto porque en ese momento ya existía un grupo de mujeres con acceso

profundamente a la sociedad. Se temía por la emancipación de la mujer y el porvenir de la familia. La preocupación aumentaba con la convicción de que el resquebrajamiento de la unidad familiar pondría en peligro el orden social. De esta manera, se estableció una relación entre la preservación del “modelo social”, la familia y el papel de la mujer dentro del núcleo familiar.

El temor al abandono del modelo generó dos respuestas. Por un lado, se reforzó el estereotipo femenino y se multiplicaron los artículos periodísticos que vitoreaban la imagen tradicional; por otro lado, se crearon mecanismos formales tendientes a preservar el camino asignado a la mujer y controlar su conducta. La legislación, las cárceles y los manicomios se insertarían en estos dos campos.

a la cultura y a la información, que expresaba sus inquietudes sociales, como porque se habían empezado a organizar políticamente, en la medida en que el deterioro de sus condiciones materiales de vida se habían agudizado. Las mujeres instruidas buscaron la oportunidad de expresarse y de participar de modo más activo en las discusiones sobre sus intereses, sus conductas y sus derechos. Cada vez su opinión resultaba más articulada acerca de los asuntos que les eran cercanos, que les concernían y el ámbito de su preocupación se ampliaba cada vez más; no sólo a la vida cultural, la historia y la creación literaria, quehaceres considerados tradicionalmente femeninos, sino que su horizonte se extendía y rebasaba la domesticidad, para internarse en lo social y ocuparse de la vida política: las inquietudes de las mujeres se politizan. Ese interés en la vida política se acentuaba al inicio del siglo frente al deterioro de las condiciones sociales y económicas. Por ello podemos decir que las mujeres fueron rebeldes “desde antes”, rebeldes a las conductas femeninas prescritas y rebeldes frente al aislamiento político a que estaban sometidas. Rebeldeía genérica y rebeldeía política aparecieron simultáneamente. Cf. Ana Lau y Carmen Ramos, *Mujeres y Revolución, 1900-1917*, INEHRM-CONACUL-INAH, México, 1993. pp. 22-23.

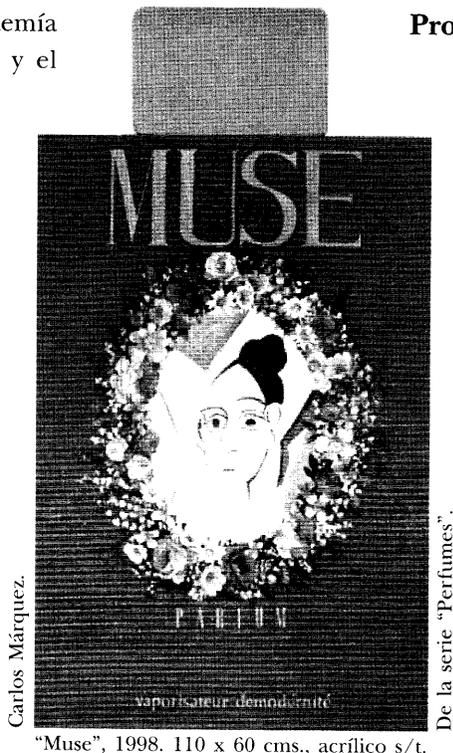
Prostitución

La sociedad del porfiriato mostraba contrastes profundos y exhibía claras diferencias culturales, sociales y económicas entre los sectores que la formaban. Los grupos burgueses, generadores de la ideología dominante, visualizaban fundamentalmente dos clases: la burguesía (las clases medias y superiores) y la clase baja (las llamadas capas inferiores de la sociedad). La burguesía apreciaba que existía una profunda separación entre ambas, provocada por sus respectivas condiciones materiales, intelectuales y morales; por sus usos y costumbres:

por su origen étnico, entre otros elementos.

De acuerdo con la ideología prevaleciente, el pobre era de una condición biológica inferior, al contrario de los de “arriba”, que eran superiores y tenían una mayor aptitud natural gracias a su mejor adaptación en la lucha por la supervivencia.

El ideal de la mujer sumisa reducida al hogar no pudo ser alcanzado por todas las mujeres de las clases trabajadoras y la pobreza, que alcanzó a diversas capas de la población, propició que muchas mujeres tuvieran que salir a trabajar a la calle. El trabajo de las mujeres pobres se caracterizó por devengar salarios inferiores a los hombres, ejercer jornadas dobles al tener que alternar el trabajo del hogar con el exterior,¹¹ y convertirse en objetos de acoso sexual al romper los patrones de feminidad tradicional y transformarse en mercancía posible. Entonces, ante la existencia de la prostitución, la moral eclesiástica



“Muse”, 1998. 110 x 60 cms., acrílico s/t.

11 Cf. Carmen Ramos, “Señoritas porfirianas. Mujer e ideología en el México progresista, 1890-1910”, en *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*, El Colegio de México, México, 1987, p. 157.

y la ley se transformaron en elementos fundamentales del control social.

Los discursos que se entretejían para regular a la prostitución englobaban tres preocupaciones fundamentales, centradas en proteger la moral pública, la integridad masculina y la salud pública. Desde tal óptica, podemos decir que el reglamentarismo en esta materia se convirtió en un régimen de control, vigilancia, regulación e inspección sanitaria de las prostitutas. Este régimen cristalizó con las ideas del francés Dr. Alexandre Paret-Duchâlet, especialista en drenajes y alcantarillados.¹² Pero la prostitución no sólo simbolizaba la podredumbre, también contribuía al orden y la tranquilidad de la sociedad. Este matiz invoca la más pura tradición tomista, que consideraba a la prostitución como un "mal necesario".¹³ Las opiniones que se divulgaban a través de la prensa médica, sobre el ejercicio de la prostitución resaltaban su contribución al orden, la higiene y la moral pública. Por lo tanto, la prostitución era otro más de los oficios delictivos que pertenecían a los márgenes de la sociedad. Los estereotipos que se tenían de las prostitutas conforman una serie de prejuicios asociados con ciertos comportamientos, como flojas, ociosas, supersticiosas, sucias, acostadas en su lecho y deleitadas en su tarea. A los ojos de legisladores, moralistas e higienistas, todo esto terminaba por provocar imágenes de mujeres sin arraigo, de que podían provocar inestabilidad, turbulencia o agitación social, lo cual podría justificar muy bien la necesidad de recluir a estas mujeres en el hospital Morelos o en la cárcel.

La prostitución estuvo acompañada no sólo del estigma moral sino también del hecho de que las mujeres que se dedicaban a esta actividad eran re-

conocidas, en su indisciplina ante el control, como las promotoras del crecimiento de las enfermedades venéreas.¹⁴

Son desaseadas, indolentes, ignorantes y por último absolutamente incultas; y si cada una de éstas ha de convertirse en foco de infección sifilítica muy pronto palearían funestos e irremediables resultados.¹⁵

Las autoridades sanitarias en conjunto con el Consejo Superior de Salubridad habían pugnado por la búsqueda de un equilibrio en la higiene social y pública. El reto era preservar la salud de los habitantes de la ciudad. Y, por lo tanto, la propuesta de organizar una Inspección de Sanidad era precisamente para vigilar que las mujeres públicas no transmitieran enfermedades venéreas (en este caso y más precisamente la sífilis y otras infecciones). La sífilis era una enfermedad que se consideraba propia de las mujeres dedicadas a la prostitución. Si un hombre aparecía contagiado muy seguramente se debía a sus relaciones con una prostituta. Llama la atención el hecho de que, tanto en la reglamentación original como en las reformas subsiguientes, no se encuentre ninguna estipulación que observara algún tipo de control sobre los hombres; si acaso, llegó a insinuarse en el grupo social de los militares, con la aclaración de que los soldados con alguna enfermedad venérea son quienes contagiaban a sus esposas.

Además, cabe mencionar que la jerarquización del poder no sólo existía en la esfera de quienes implementaron el sistema reglamentario, sino tam-

12 Dentro de sus obras podemos destacar *De la prostitución en la ciudad de París*, desde el punto de vista de la higiene pública y, *La moral y el gobierno de 1836*, en el cual se funda un sistema de analogías entre los problemas hidráulicos de la ciudad, los depósitos de inmundicias y su arquitectura, y la vida social de las prostitutas. Ver Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (19 siècle)* Ed. Flammarion, París, 1982, p. 16.

13 Sergio Ortega, "De amores y desamores" en *Amor y desamor*, INAH, México, 1992, pp. 12-13.

14 A pesar de los empeños, es claro que el reglamentarismo como medio de control de las enfermedades venéreas fue un rotundo fracaso. Así, para el año de 1905, el Dr. Luis Lara y Pardo señala que existían en la ciudad de México 11 554 prostitutas inscritas pero que, en el mismo año se habían aprehendido insumisas a 4 371 prostitutas clandestinas, cifra que si bien no revela de manera exacta a las mujeres insometidas sí es un indicador del gran número de meretrices fuera del supuesto control médico. Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Ch. Bouret, México, 1908, pp. 19-27. Cf. Marcela Suárez y Guadalupe Ríos, "Criminales, delincuentes o víctimas. Las prostitutas y el Estado en la época porfiriana" en *Revista Fuentes*, AME-A, año 1, núm. 2, I semestre 1991, pp. 80-81.

15 *Gaceta Médica de México*, t. XIV, v. I, 1º de enero de 1890.

bién al interior del sistema prostibulario, mediante la clasificación que se les otorgaba a las mujeres.

De acuerdo con el modelo de vida impuesto por la sociedad del siglo pasado y de los primeros años del siglo XX, el espacio de la mujer estaba dentro de la familia. Pero la cotidianidad demostró que muchas mujeres que vivieron en diferentes niveles de la escala social dominante, no lograron constituir el núcleo familiar impuesto por la familia burguesa.

Las prostitutas empiezan a reparar culpas al tener hijos. Compensan su maldad en el momento del nacimiento de los hijos, aunque éstos sean “producto del pecado”, como lo afirman los moralistas laicos y religiosos. Muchas de estas mujeres debieron haberse embarazado de clientes ya que la procreación ocurre sólo para ellas fuera del marco familiar y los hijos no son legítimos para el cliente ni para la prostituta, a pesar de que son niños nacidos de esa relación. El hombre no reconocía su paternidad, debido a que la relación con la prostituta no incluía la procreación, ni la familia y mucho menos el reconocimiento. Por su parte, las prostitutas como mujeres que vivieron la procreación y la maternidad tampoco podían fundar una familia, porque, de acuerdo con la estructura de la época, no tenían un cónyuge.

Con la maternidad, las prostitutas quedaron proscritas y propensas a sufrir los castigos impuestos por el Estado a través de las instituciones complementarias: la iglesia, la escuela y la familia así como en la religión y la moral dada en las leyes y en las creencias.¹⁶ Como grupo sociocultural, las prostitutas no

16 Cf. Augusto Bebel, *La mujer en el pasado, en el presente y en el porvenir*, Fontamara, Barcelona, 1989, pp. 31-33. Véase a Gertrude Himelfab, “Las costumbres como moral”, *Historia 19*, México, oct-nov, 1988, p. 25.



“Lipos”, 1998. 70 x 75 cms., acrílico s/t.

podían ser esposas, sólo eran amantes temporales de paga. El hecho de que tuvieran relaciones sexuales con algunos hombres, en una sociedad que históricamente exigía a las mujeres virginidad y recato, las ponía fuera de la posibilidad de ser madres.

Pero la realidad de las mujeres dedicadas a este oficio es que en su mayoría eran también esposas, amas de casa y madres. Debido a su precaria vida tuvieron que realizar jornadas extra para complementar la subsistencia básica, trabajando en la calle, en la noche. Aunado a lo anterior, la prostituta que era madre quedaba sujeta a los lazos de poder ya conocidos: normas reglamentarias, la continua y eficiente vigilancia de la matrona encargada del burdel y del padrote, que participaba con frecuencia; además, quedaban sujetas a parientes, quienes por cuidar a los pequeños de las prostitutas cobraban el favor con insultos, regaños, golpes y extorsiones.

Jamás las autoridades tomaron conciencia acerca de su discurso contradictorio con respecto a la prostitución, puesto que, pese a todo, las mujeres de la vida galante eran “la garantía de los hogares decentes”.

El reglamentarismo, como el registro de las prostitutas obligadas a la revisión médica, nació en el siglo XIX como la expresión más brutal de los prejuicios sobre el comportamiento de la mujer que la sociedad del “orden y progreso” seguía manteniendo en nombre de la moral.

Consideraciones finales

La rigidez con que se pretendió normar la conducta femenina en algunos casos propiciaba la desadaptación. A las mujeres de las clases populares

se les exigía que adoptaran un modelo pensado para mujeres que vivían en otro contexto familiar, otra educación y otras posibilidades de vida. Ajustarse al estereotipo era posible para las “señoritas porfirianas”, pero no lo era para las mujeres de otros grupos sociales. Muchas de ellas debían trabajar para sostener a su familia y no traspasaban los límites del hogar por decisión propia, sino por la necesidad económica. Así, las mujeres de las clases populares estaban sujetas a un doble mensaje.

La realidad les imponía una forma dividida que el modelo reprobaba. Ésta no era la única divergencia entre su realidad y el código de conducta aceptado. Gran parte de los habitantes de la capital era de origen rural.¹⁷ En el mundo rural se manejaban pautas de comportamiento y valores diversos a los urbanos. Así, muchas mujeres se encontraban ante dos códigos de conducta diferentes, pero ninguno de ellos se ajustaba a su realidad. Los límites de lo permitido se desdibujaban en esta maraña de valores imaginarios encontrados, en esta contradicción de conductas aceptadas o rechazadas. En algunas mujeres esta contradicción estallaba y las llevaba a infringir el código de forma radical; estas mujeres eran las prostitutas, las criminales.

Sin embargo, a pesar de que las prostitutas estaban condenadas a la marginalidad, a la segregación y al olvido, los expedientes sanitarios¹⁸ nos permitieron conocer su historia, sus relaciones familiares y de pareja, su ambiente y su forma de concebir el mundo que las rodeaba. Paralelamente, esto nos permitió acercarnos a las mujeres de las clases populares, las que habían permanecido ocultas tras el telón del imaginario social de la época porfiriana.

17 Es importante recordar que la población mexicana era principalmente rural. La mayoría vivía en haciendas, rancherías o agrupaciones de 1 000 a 1 500 habitantes. Milanda Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato*, El Colegio de México, México, 1993, p. 16 (Serie Historia de la Educación).

18 Revisé 500 expedientes del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, Fondo Inspección Antivenérea.

Bibliografía

- Archivo Histórico de la Secretaría de Salud
 Arrom, Silvia Marina, *Las mujeres en la ciudad de México*. Siglo XIX, México, 1980.
 Bazant, Milanda, *Historia de la Educación durante el porfiriato*. El Colegio de México, México, 1993.
 Bebel, Augusto, *La mujer en el pasado, en el presente y en el porvenir*. Fontamara, Barcelona, 1987.
 Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana*. Era, México, 1973.
 Elías, Norberto, *El proceso de la civilización*. FCE, México, 1994, (Sección Obras de Sociología).
 Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, México, 1993.
 Lara y Pardo, Luis, *La prostitución en México*, Ch. Bouret., París, 1908.
 Lau Ana y Carmen Ramos, *Las mujeres y la Revolución de 1900-1917*. INEHRM-INHA, México, 1993.
 Ortega, Sergio, “De amores y desamores”, en *Amor y desamor*. INAH, México, 1992.
 Ramos, Carmen, “Señoritas porfirianas. Mujer e ideología en el México progresista 1890-1910” en *Presencia y transparencia. La mujer en la Historia de México*. El Colegio de México, México, 1987.
 Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México, 1985 FCE/SEP.

Revistas

- Actualidades*, mayo 1910
El Álbum de la Mujer, ago. 1879.
Artes y Letras, ago. 1910.
Confeti, may. 1875
El Correo de las Señoras, oct. 1892.
 Himelfab, Gertrude. 1989 “Las costumbres como moral” en *Historia 19*. México, INAH.
 Knight, Alan. 1990 *Revolutionary Project, Recalcitrant people: México 1910-1940*. Lincoln and London, Nebraska, University Press.
 Nash, Mary. 1985 “La mayoría marginada: las mujeres en el siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX. *Izard*.
 Suárez, Marcela y Guadalupe Ríos 1991 “Criminalidades, delincuentes o víctimas. La prostitución porfiriana” en *Revista Fuentes 1*, AME-A, año 1, n. 2,1 Semestre.
 Tenorio, Mauricio. “1910 México City Space and Nation in the city of Centenarios” *1996 Journal Latin American Studies*.

Códigos

- Código Penal 1871
 Código 1910



Carlos Márquez.

"Ocelotl". 2001. 180 x 150 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

DEL VIAJE ONÍRICO AL TERRENO IMAGINARIO EN UN POETA DEL SIGLO XIX MEXICANO

Margarita Alegría de la Colina*

Voy a referirme en este espacio al poema *Profecía de Guatimoc* del escritor mexicano Ignacio Rodríguez Galván, nacido en Tizayuca, (ciudad hoy perteneciente al estado de Hidalgo) en 1816, autodidacta que se formara trabajando como mozo en la librería de su tío Mariano Galván Rivera, y que más tarde no sólo sería aceptado en el seno de la Academia de San Juan de Letrán constituida en 1836 con los objetivos de nacionalizar y democratizar la literatura; sino que fue encargado de editar sus principales órganos de difusión: *El año nuevo. Presente amistoso* y *El recreo de las familias*; además de ser responsable de otra revista muy importante también editada por la Imprenta de Galván: el *Calendario de las señoritas mexicanas*. El poema que aquí analizaré en cuanto a su carácter fantástico fue escrito por Rodríguez en 1839 y, además de una de las obras más representativas de nuestro romanticismo, es uno de los grandes poemas de la literatura nacional.

La importancia de la imaginación en los escritores románticos es innegable, va de la mano por supuesto con su afán de aceptar que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con una realidad anterior y superior a la individual, afán alentado por su búsqueda de aventuras espirituales

únicas.¹ En algunos de los textos que fueron publicados en las revistas antes mencionadas, podemos encontrar pistas sobre lo que el terreno imaginativo representaba para la cultura decimonónica. Por ejemplo, José María Lacunza en un poema titulado precisamente "Imaginación", manifiesta que ante una existencia generalmente desgraciada, el deseo de felicidad hace mirar al hombre hacia esa facultad, creación brillante del alma; que finalmente acaba poniéndolo a la altura de Dios mismo. Así lo expresa el poeta: "[...]la imaginación anima a la muerte; reúne los tiempos y los objetos, y camina igual al vuelo impetuoso de los deseos. Ni excede, ni es inferior a la voluntad; y si el hombre es la imaginación del Eterno, la imaginación es el reflejo de su omnipotencia".²

El propio Rodríguez Galván, por su parte, en la novela corta *La hija del oidor*, cuando relata cómo el oidor y su hija llevan a cabo un recorrido por el

1 V. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Monteforte, revisada por Antonio y Margit Alatorre, FCE, México, 1954 (Sección de lengua y estudios literarios), p. 106 y sig.

2 *El año nuevo. Presente amistoso* t. I, 1837, edición facsimilar, estudio preliminar de Fernando Tola de Habich, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al siglo XIX, ida y regreso), p. 63.

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

paseo de la Viga. describe a la joven alejada de la realidad al contemplar la naturaleza. Estas son las palabras del narrador al respecto. “[...] su alma se elevaba al país de las ilusiones poéticas. Olvidó enteramente el mundo de los mortales, y su acalorada imaginación la transportó a ese hemisferio delicioso de la fantasía conocido por pocos, donde reinan los genios privilegiados de Byron y Saavedra”.³

Debido a su carácter providencial, el poeta romántico debe cumplir con la misión de una educación progresiva al pueblo en virtud de su posibilidad profética. por ser un iluminado de la divinidad. Isidro Rafael Gondra tradujo para *El recreo de las familias* un ensayo titulado *Estado actual de la literatura en Europa*. en el que se declara: “La poesía vive de la fe, y la fe es el principio de la acción social: el aislamiento es la desesperación, es el ateísmo del poeta”.⁴

Rodríguez Galván, por su parte, tradujo el texto *Los mundos imaginarios* de Aimé Martín, quien considera que no hay individuo que en el curso de una vida pensante no haya cruzado por lo menos por tres o cuatro mundos fantásticos porque “vivimos más en la imaginación que en la realidad”. Para Martín el universo imaginario es el refugio de los grandes creadores, Newton, Taso, Dante, Beethoven y Mozart, entre ellos; individuos en cuyo interior, a decir del autor, había “un mundo de extraños sueños y fantásticas apariciones”, en ellos predominaba la percepción espiritual, y por ese medio se acercaban a la divinidad. Este fragmento de *Los mundos imaginarios* es elocuente al respecto:

Los deleites del alma son más dulces que los de los sentidos, porque ellos aproximan el hombre a Dios: desprenderse de la materia y lanzarse al infinito, es uno de los privilegios del pensamiento.

³ *Ibid.* p. 81.

⁴ v. Edición facsimilar con estudio preliminar de María del Carmen Ruiz Castañeda, e índices de Sergio Márquez Acevedo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1995, p. 334.

⁵ En Ignacio Rodríguez Galván, *Obras*, T. II, edición facsimilar con prólogo y apéndices de Fernando Tola, UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1994 (Al siglo XIX, ida y regreso). 236-237pp.

to: desde este mundo puede entrever las maravillas cuyo espectáculo le ha de presentar la muerte. Y no se trata aquí de las visiones de los santos, reflejos brillantes de las imágenes de la Biblia y de los profetas, se trata de las adivinaciones del genio en presencia de la obra de Dios.⁵

Se trata, al fin y al cabo, de la capacidad de imaginar.

La incursión que los escritores románticos por el terreno de la imaginación estaba vinculada entonces con la búsqueda de la espiritualidad que permitiera al poeta cumplir con su misión providencial; pero al transitar por dicho terreno tocaban también algunas veces el de lo fantástico. Lo hizo al menos Rodríguez Galván en su *Profecía de Guatimoc* utilizando el recurso del sueño. El poeta transgrede allí la realidad objetiva para presentar otra, alterna, cuya frontera con la primera es difusa; pues la duda sobre si fue sueño o realidad lo experimentado, le cabe a él mismo.

El sujeto lírico se coloca en el Cerro de Chapultepec, desde esa altura penetra en su mundo interior, convoca a los monarcas prehispánicos y, en virtud de situaciones sobrenaturales, sorprendidas y patéticas,⁶ hace aparecer a un Cuauhtémoc, santocristo al que le confiere el carácter de deidad capaz de expresar una profecía en tono bíblico, además de develar el futuro nada promisorio de la nación.

El sitio desde el que el poeta plantea sus reflexiones tiene marcado valor simbólico: puede considerarse imagen sincrética en que se conjugan la pirámide prehispánica, el Olimpo griego y el Monte Sinaí en que Moisés recibiera las tablas de la fe. Lugar que se eleva hacia lo divino, pero mantiene contacto con lo terreno. Desde esas alturas, donde se puede contemplar el mundo de abajo, el poeta saluda a la soledad:

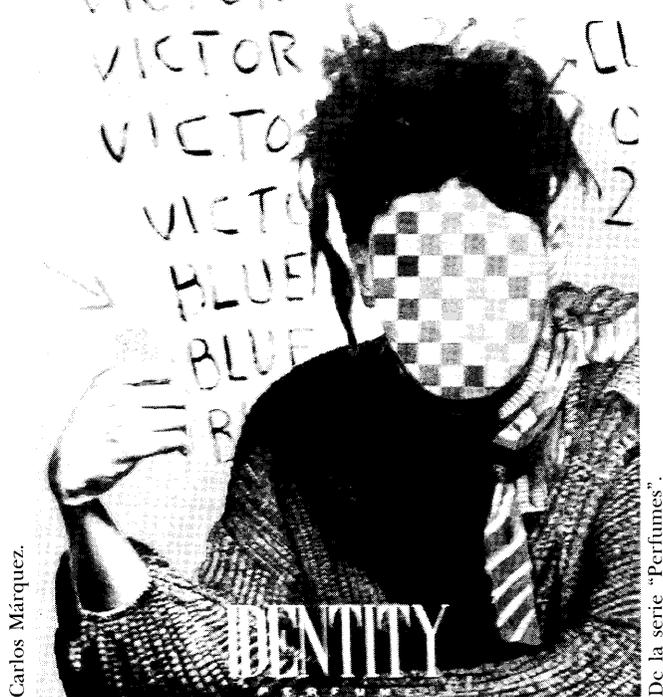
⁶ Todas ellas propias de la poética de la sublimidad de Dionisio Casio Longino que reviste esta obra de Rodríguez y con la que tuvo contacto puesto que ésta fue publicada como adenda con las *Lecciones sobre la retórica de las bellas letras* de Hugo Blair, traducidas por José Luis Munarriz y publicadas por la Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo. En 1834 la obra iba ya en la 4ª ed.

Tras negros nubarrones asomaba
pálido rayo de luciente luna,
tenuemente blanqueando los peñascos
que de Chapultepec la falda visten.
Cenicientos a trechos, amarillos,
cubiertos de musgo verdinegro
a trechos se miraban; y la vista
de los lugares de profundas sombras
con terror y respeto se apartaba.
Los corpulentos árboles ancianos
en cuya frente siglos mil reposan,
sus canas venerables conmovían
de viento leve al delicado soplo,
o al aleteo de nocturno cuervo,
que tal vez descendiendo en vuelo rápido
rizaba con sus alas sacudidas
las cristalinas aguas de la alberca,
en donde se mecía blandamente
la imagen de las nubes retratadas
en su luciente espejo. Las llanuras
y las lejanas lomas repetían
el aullido siniestro de los lobos,
o el balar lastimoso del cordero,
o del toro el bramido prolongado.

¡Oh soledad, mi bien, yo te saludo!
¡como se eleva el corazón del triste
cuando en su seno bienhechor su llanto
consigue derramar. Huyendo al mundo
me acojo a tí. Recíbeme piadosa
divierte mi dolor, templá mi pena.
Alza mi corazón al infinito,
el velo rasga de futuros tiempos,
templá mi lira, y, de los sacros vates
dame la inspiración.⁷

En ese “templo” natural, Rodríguez eleva una plegaria a la soledad, la saluda y le pide que rasgue “el velo de futuros tiempos”. El autor crea expectación con esta entrada, mantiene en el lector un cierto asombro que culminará con la sorpresa de la aparición del Cuauhtémoc resucitado. Realidad alterna que irrumpe en la objetiva.

En contacto con la naturaleza y descendiendo sobre sí mismo, consideraban los neoplatónicos alemanes, antecesores del movimiento romántico, que el hombre podría adueñarse de nuevo, por medio de una magia espiritual, de los gérmenes que incubara



Carlos Márquez.

“Identity (Basquiat)”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

De la serie “Perfumes”.

su alma, y de esta manera concebir su propia reintegración con Dios. Estos filósofos pensaban que la palabra era el principal agente de dicha reintegración, por su analogía con la palabra que creó el mundo; por lo que para ellos el acto del poeta era sagrado y creador. Ya Moritz, uno de los prerrománticos alemanes, a finales del siglo XVIII, veía la naturaleza como símbolo total del estado del alma.

Rodríguez en la *Profecía...*, colocado en ambiente natural, pretende elevar su corazón al infinito hasta poder tocar lo divino como todos los sacros vates; sólo esto le permitirá “rasgar el velo de futuros tiempos”, alegoría a través de la cual el poeta establece una correspondencia con el concepto de profecía, y que apunta ya al *leitmotiv* de la obra que aquí se analiza. Se trata también de un planteamiento providencialista en que se vinculan la investidura religiosa del poema, la capacidad creadora del poeta, y la posibilidad de profetizar de un héroe prehispánico deificado.

Descender sobre sí mismo es necesario antes de ascender a lo divino, es así como Rodríguez repasa episodios patéticos de su vida: su orfandad, la falta de amistad sincera, el rechazo de la mujer amada.

⁷ Rodríguez, ob. cit. t. I, pp. 117-132.

Nada en el mundo,
nada encontré que el tedio y el disgusto
de vivir arrancara de mi pecho.
Mi pobre madre descendió a la tumba,
y a mi padre infeliz dejé buscando
un lecho y pan en la piedad ajena.
El sudor de mi faz y el llanto ardiente
mi sed templaron. Amistad sincera
busqué en los hombres, y la hallé... Mentira,
perfidia y falsedad, hallé tan solo.
Busqué el amor y una mujer, un ángel
a mi turbada vista se presenta
con su rostro buscando a los malvados
que en torno la cercaban, y entre risas
de estúpida malicia se gozaban,
que en sus manos sacrilegas pensando
la flor de su virtud marchitarían
y de su faz las rosas... ¡Miserables!
¿Cuándo la nube tempestuosa y negra
pudo apagar del sol la lumbre pura,
aunque un instante la ofuscó?, ¿ni cuando
su irresistible luz el pardo búho
soportar pudo?...

Yo temblé de gozo,
Sonrió mi labio y se aclaró mi frente,
Y brillaron mis ojos, y mis brazos
Vacilantes buscaban el objeto
Que tanto me asombró... ¡Vana esperanza!
En vez de un alma ardiente cual la mía,
en vez de un corazón a amar creado,
aridez y frialdad encontré sólo,
aridez y frialdad, ¡indiferencia!...
Y mis sueños de placer volaron,
y la fantasma de mi dicha huyose,
y sin lumbre quedé perdido y ciego.

Sin amistad y sin amor... (La ingrata
De mí aparta la vista desdeñosa,
y ni la luz de sus serenos ojos
concede a su amador... En otro tiempo,
en otro tiempo sonrió conmigo).
Sin amistad y sin amor, y huérfano.
Es ya polvo mi padre, y ni abrazarlo
pude al morir. Y abandonado y solo
en la tierra quedé. Mi pecho entonces
se oprimió más y más, y la poesía
fue mi gozo y placer, mi único amigo;
y misteriosa soledad de entonces
mi amada fue.

Sin duda el repaso que hace el autor de su terrible vida, lo ayuda a probar la supremacía de su espíritu, ese que se goza con la poesía y se regodea en la soledad. Crea entonces de entrada un ambien-

te natural propicio en el que su yo, lastimado por la dura realidad, se dilata y se eleva a la región divina que puede tocarse cuando en el terreno de la muerte, se alcanza la plenitud del alma, ese estado lo consigue en el caso de la *Profecía*... en virtud del sueño, fenómeno extraño, milagro que acerca a Dios.

El genio del autor, entonces, buscó escenario y ambiente propicios para elevar su corazón lejos del mundo terrenal y hacer su invocación. Es evidente que el poeta manifiesta un impulso hacia lo alto, de alguna manera se trata de un vuelo onírico pues, como veremos, el sueño es un importante elemento en el poema, en el que la ascensión se da gracias a la altura del cerro y al viento leve; hay además una mención simbólica a las alas, aunque se trate de las del cuervo en nocturno recorrido aéreo.

El antecedente inmediato de los onirómanos románticos está en el siglo XVIII, cuando a pesar de la tendencia racionalista predominante había, según Béguin, una "puerilidad de compensación" que llevaba a registrar en el catálogo razonado de datos experimentales, todo tipo de anomalías que podrían ser reveladoras de fenómenos "normales"; ya que buscaban la explicación psicológica a los sueños en su asociación con los pensamientos y acciones de la vigilia. Ellos realmente consideraron el sueño como un estado "turbio" en el que la conciencia se entrega a su propia ley y pierde la facultad de reproducir lo real; no obstante, a través de él y de acuerdo con esta concepción, el espíritu se abandona a su funcionamiento autónomo, los onirómanos del XVIII apuntan que durante el sueño cada hombre tiene su universo particular.

Ya para finales de esa centuria, con base en una psicología menos estrictamente racionalista, se piensa que la actividad determinante de los trances oníricos es la imaginación.⁸ Poetas alemanes como

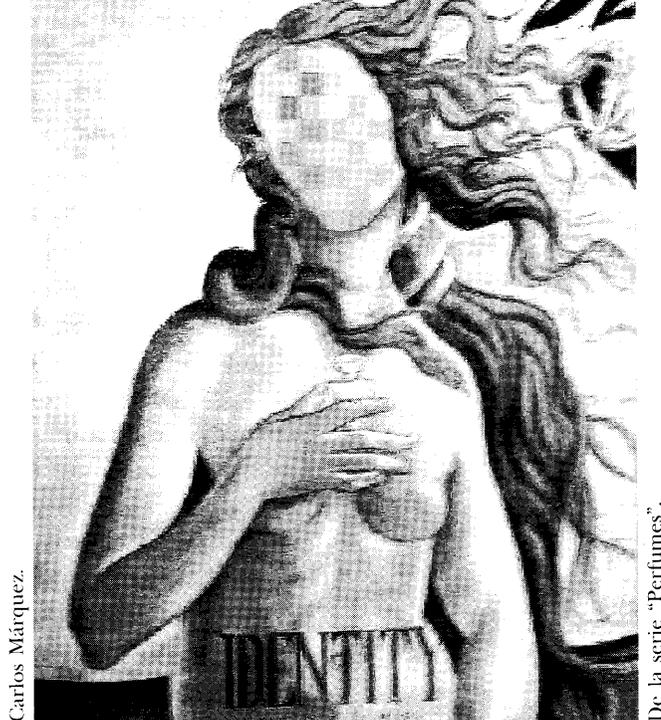
8 C. M. Bowra señala como una característica que diferencia a los románticos ingleses de los poetas del XVIII, a la imagi-

Georg Christoph Lichtemberg y Johann G. E. Maass consideraban el sueño como un momento en que, debido a la oclusión de los sentidos externos, se favorecía la intensa actividad de la imaginación, lo que hizo declarar al primero que ese estado no es más que poesía involuntaria, y al segundo que muchos sueños nacen del corazón y sus contenidos pasionales se prolongan a la personalidad consciente. Se anuncia así la salida del racionalismo.

Por su parte todos los filósofos de la naturaleza en el siglo XIX se sintieron impulsados hacia un estudio cuidadoso de las relaciones oníricas. Los ya mencionados neoplatónicos alemanes plantearon que el hombre puede vencer el mal si conserva en el fondo de sí mismo reminiscencias del paraíso perdido, si logra descender en sí mismo para adueñarse de nuevo, por medio de una magia espiritual, de los gérmenes que incuba su alma, para realizar su propia reintegración en Dios.

No se puede negar la función del sueño como descubridor de mitos, otro alemán, K. Ph. Moritz, de cuyas obras Beguin asegura son “como las primeras efusiones de un romanticismo del éxtasis, del sueño y de la ironía”, se preocupó sobre todo por los sueños proféticos, que aunque podían deberse a pensamientos obsesivos, producían a la vez un efecto peculiar en el alma, que llevaba a borrar los límites entre la verdad y el sueño hasta hacer creer que se seguía soñando cuando se estaba despierto.

nación y la especial interpretación que hacían de la misma. (v. *La imaginación romántica*, versión española de José A. Balvotín, Taurus, Madrid, 1972.)



“Identity (Venus)”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

Carlos Márquez.

De la serie “Perfumes”.

El sueño así concebido no podía ser considerado como un elemento fantástico, sino como la revelación de imágenes que se volvían verosímiles en virtud de la religión; como un contacto con la super-conciencia, como éxtasis e iluminación mística, como arribo a las profundidades interiores donde, en contacto con la realidad espiritual, el poeta toca lo divino, descubre su analogía con la naturaleza; puede abarcar el sentido

universal y ser creador. No obstante, en el poema de Rodríguez Galván están presentes, como veremos, los elementos de la literatura que ahora se concibe como fantástica.

Tzvetan Todorov, para quien lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos insólitos aparentemente sobrenaturales, considera que este género se debe manifestar tanto en los niveles verbal y sintáctico como en el semántico, y que enfrentados a los hechos del mundo del texto⁹ narrador, personajes y lector implícito, son incapaces de discernir si representan una ruptura con las leyes del mundo objetivo o pueden explicarse mediante la razón. Es la indecisión entre estas dos opciones la que determina el carácter fantástico de la obra. El mundo en que se desarrollen los acontecimientos debe ser representado como real o cotidiano; pero Todorov pone también la condición de que el texto no sea poético, ni alegórico para considerarlo como fantástico. ¿Qué sucede entonces con la Profecía de Guatimoc?

9 Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Aunque Todorov se refiere a narraciones, se puede aplicar a este poema por ser anecdótico.

Hay un relato, se trata de un hecho que tiene lugar en un contexto real, en un lugar que formó y forma parte del paisaje cotidiano de los mexicanos. El paisaje tétrico en que este autor inicia el poema se vuelve de súbito sublime, dulce y silencioso. En ese momento el sujeto lírico invoca a Cuauhtémoc:

¡Qué dulce, qué sublime
es el silencio que me cerca en torno!
¡Oh cómo es grato a mi dolor el rayo
de moribunda luna, que halagando
está mi yerta faz! –Quizá me escuchan
las sombras veneradas de los reyes
que dominaron el Anáhuac, presa
hoy de las aves de rapiña y lobos
que ya su seno y corazón desgarran.
–¡Oh varón inmortal! ¡oh rey potente!
Guatimoc valeroso y desgraciado,
si quebrantar las puertas del sepulcro
te es dado acaso. Ven, oye mi acento.
Contemplar quiero tu guerrera frente,
quiero escuchar tu voz...

Otra vez sublime por patético, este fragmento connota cierto misterio: la pálida luna está ya “moribunda”, a tono con la “yerta faz” del poeta que parece entrando a la región de los muertos. Entonces, luego de la metáfora con que se califica a los conquistadores de “lobos” y “aves de rapiña”, se expresa la invocación al héroe en sentido figurado después de la cual deviene el acontecimiento sobrenatural. Antes de la aparición de Cuauhtémoc, se anuncia la entrada a la región onírica, en que se alcanza el plano de la divinidad:

Siento la tierra
girar bajo mis pies, nieblas extrañas
mi vista ofuscan, y hasta el cielo suben.
Silencio reina por doquier; los campos,
los árboles, las aves, la natura,
la natura parece agonizante.
Mis miembros tiemblan, las rodillas doblo,
y no me atrevo a levantar la vista.
¡Oh mortal miserable! Tu ardimiento,
tu exaltado valor es vano polvo.
Caí por tierra sin aliento y mudo,
y profundo estertor del hondo pecho
oprimido salía.

Ahora el ambiente ya no es patético ni dulce y reposado; sino “extraño”. El adjetivo “agonizante” referido a la naturaleza enfatiza la idea de muerte. El poeta se desploma. En antítesis con la idea de elevación con que inicia su texto, ahora no se atreve a levantar la vista. Se ubica abajo en relación con Cuauhtémoc; pero aún se eleva sobre la región de los vivos en el reino de los sueños o la muerte. Bachelard apunta que “cuando la intuición poética se extiende al universo, nuestra vida íntima conoce las mayores exaltaciones [y] todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros”.¹⁰ El sueño, dice también este autor, agranda el mundo más allá de todo límite; en el caso de la *Profecía...*, transgrede el mundo viviente. El acontecimiento de la resurrección ha comenzado y, en el nivel de la enunciación, el sujeto lírico (en este caso narrador de la anécdota) se manifiesta en primera persona, lo que facilita, como señala Todorov, la aparición de las vacilaciones fantásticas. El carácter fantasmagórico del Cuauhtémoc resucitado se refuerza en los siguientes versos:

Y agarrar quise del monarca el manto;
pero él se deslizaba y aire sólo
con los dedos toqué.”

Otra vez el elemento aire sugiere el sueño de vuelo en un ambiente etéreo en el que también el héroe flota. Para Bachelard “el alma entera en movimiento es precisamente la gran lección del vuelo onírico”.¹¹

Después del diálogo que sostiene con Guatimoc y de las reflexiones a que esto lo lleva, el poeta se ubica en un paisaje soleado en que todo convida a gozar. Entonces se pregunta: “¿Fue sueño, o realidad?”. La respuesta tiene claros ecos calderonianos:

10 Gastón, Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, FCE, México, 1958, p. 63, (Breviarios, 139).

11 *Ibid.*, p. 65.

Sueño sería, que profundo sueño
 es la voraz pasión que me consume;
 sueño ha sido, y no más, el leve gozo
 que acarició mi faz; sueño el sonido
 de aquella voz que adormeció mis penas.
 Sueño aquella sonrisa, aquel halago,
 aquel blando mirar... Desperté súbito;
 y el bello Edén desapareció a mis ojos
 como oleada que el mar envía
 y se lleva después; sólo me resta
 atroz recuerdo que me aprieta el alma
 y sin cesar el corazón me roe.
 Así fugaz placer sirve tan solo
 Para abismar el corazón sensible;
 Así la juventud y la hermosura
 Sirven tan solo de romper el seno
 A la cansada senectud.

Sin embargo, la construcción en pospretérito deja abierta la posibilidad en uno u otro sentidos; es decir, tanto el sujeto lírico como el lector se quedan con la duda sobre el hecho de que la ruptura de las leyes del mundo objetivo ciertamente se esté dando. De cualquier forma, el poeta pudo recuperar el Edén, el paraíso perdido, de tal manera que termina entonces el poema clamando:

¡Venid, sueño, venid! Y ornad mi frente
 de beleño mortal: soñar deseo.
 Levantad a los muertos de sus tumbas.
 Quiero verlos, sentir, estremecerme...
 Las sensaciones mi alimento fueron.
 Sensaciones de horror y de tristeza.
 Sueño sea mi paso por el mundo,
 Hasta que nuevo sueño dulce y grato
 Me presente de Dios la faz sublime.

Hay aquí manifiesta una sinonimia entre sueño y muerte, y la presencia de ésta última asegura que lo demás es la vida; podría entonces interpretarse que esa realidad alternativa, gracias a la estancia en el terreno de la muerte, pudo irrumpir en la objetiva, y que la frontera entre ambas es confusa. Se trata, por lo demás, de una muerte, "nuevo sueño", que será eterno porque en él podrá verse la faz de Dios.

Hay en el poema otra característica propia de lo fantástico desde la concepción de Todorov: la transformación de espacio y tiempo. Ya se vio cómo se transforma el espacio de gris y tétrico en tranquilo y sublime. La temporal más que transformación es



"Identity (Frida)", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

una transposición que tiene también raíces religiosas; pero que desde luego coadyuva al enrarecimiento del ambiente, al carácter fantástico del mismo. Cuando se hace una lectura detenida del poema de Rodríguez, se puede observar que disfrazada en los planos del presente personal del autor, y del pasado histórico enmarcado en la Conquista, con extensión a la situación colonial sólo mencionada como consecuencia, está la época santanista en que el autor vivió. La mezcla de dichas temporalidades se puede vincular con las reflexiones que San Agustín hace sobre el tiempo en los capítulos VIII al XXVIII de sus *Confesiones*,¹² en relación con la eternidad y con la duda sobre qué hacía Dios antes de crear el cielo y la tierra. La idea es que existe un Dios de verdadera eternidad y la eternidad no tiene las diferen-

12 San Agustín, *Confesiones*, enteramente conformes a la ed. de San Mauro, nuevamente traducidas del latín al castellano e ilus. con varias notas teológicas, necrológicas y críticas por el R.P. Eugenio de Cevallos de la orden de San Agustín, Madrid, 1786.

cias que el tiempo porque la primera siempre persevera, mientras el segundo nunca para.

Reflexiona después el santo sobre los movimientos sucesivos del tiempo, sobre cómo el futuro echa fuera al pasado y sigue de él, por lo que tanto pasado como futuro tienen el ser sucesivo, creado por el que es siempre presente; por lo tanto, “la eternidad siempre presente produce diciendo los futuros y pasados tiempos”. El presente del señor, concluye, San Agustín, es un solo día: un hoy continuo que no cede al mañana ni sucede al ayer; sino que es eterno.

Ante esas reflexiones el santo decide nombrar a los tiempos de la siguiente manera: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras” y explica que en el primer caso se trata de la actual consideración de alguna cosa presente, en el segundo de la actual memoria de su recuerdo, y en el tercero de la actual expectativa de lo futuro.

Rodríguez indudablemente leía a los padres de la iglesia.¹³ El epígrafe de su poema es de San Juan Crisóstomo, con quien San Agustín tuvo estrecha relación, así que no es aventurado señalar la influencia de este último en el manejo de la temporalidad en *Profecía de Guatimoc*.

Inicia el poema en un presente de las cosas presentes, desde donde el sujeto lírico saluda a la soledad y le pide inspiración; trae enseguida su propio pasado al mencionar los acontecimientos que habían dejado huella en su alma, y de vuelta al presente prepara la aparición del héroe en Chapultepec por medio de una expresión dubitativa que implica deseo: “[...] Quizá me escuchan/ las sombras veneradas de los reyes/ que dominaron el Anáhuac[...]”. Hace la invocación también en presente; pero en su diálogo con Guatimoc ya resucitado hay un tránsito entre las temporalidades: “pero siempre te amé, rey infeliz”, “maldigo a tu asesino y a la Europa, /la injusta Europa que tu nombre olvida.”, “de polo a

polo sonará tu nombre/ temblarán a tu voz caducos reyes/ el cuello rendirán a tu pujanza”.

De vuelta al pasado el poeta justifica sus predicciones: “[...] y los venciste tú, si, los venciste en nobleza y valor, rey desdichado!”. En respuesta Guatimoc va de pasado a futuro para predecir también: “Ya mi siglo pasó, mi pueblo todo/ jamás elevará la oscura frente/ hundida ahora en asqueroso lodo”. Se instala después en un presente que sin embargo alude a pasado conocido, por lo que corresponde a lo que llama San Agustín presente de las cosas pasadas: “[...] nueva familia de distinto idioma,/ de distintas costumbres y semblantes,/ en hora de dolor al puerto asoma;/ y asolando mi reino, nuevo reino/ sobre sus ruinas miserables levanta”; ida y vuelta de pretérito a presente nuevamente, el héroe exclama. “Y calló para siempre el mexicano,/ y ahora imprime a mi ciudad la planta/ el hijo del soberbio castellano./ Ya mi siglo pasó”. La alusión a la conquista es clara.

En ese viaje de temporalidades el poeta alude, sin precisar, a su propio momento cuando escribe: “[...] en palacios fastuosos/ el infame traidor. el bandolero/ holgando poderosos,/ vendiendo a un usurero/ las lágrimas del pueblo a vil dinero.” Construcciones en gerundio que rematan con versos en presente.: “El asesino insano/ los derechos proclama/ debidos al honrado ciudadano/ Y más allá rastro cortésano/ que ha vendido su honor, honor reclama. [...] Una no firme silla/ mira sobre cadáveres alzada.” El infame traidor que habita en esos palacios bien puede ser Antonio López de Santa Anna; pero también Cortés, ya caracterizado por el autor como “conquistador, aventurero impío”.

Guatimoc profeta se expresa en presente refiriéndose a barcos de hinchadas velas que arriban a la playa trayendo “gente extraña de legión inmensa”. describe entonces una masacre que baña de sangre la tierra, ésta, y la alusión que hace en la siguiente estrofa al bárbaro europeo que nada perdona, remite a la Conquista; el autor no ha dejado de narrar en un presente que parece de las cosas pasadas; sin embargo cuando dos estrofas después el héroe lamenta. “¡Ay pueblo desdichado!/ entre tantos caudillos que te cercan/ ¿quién a triunfar conducirá tu

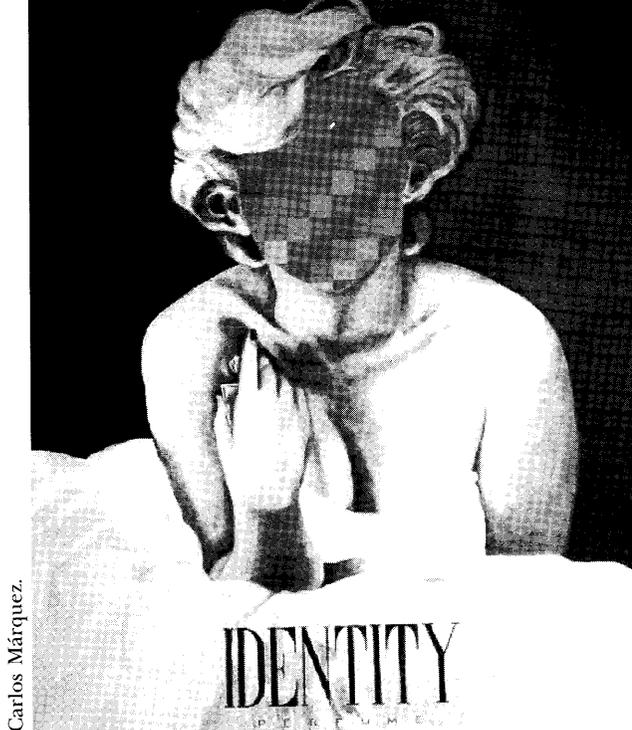
13 Tuve en mis manos la citada edición de 1876, misma que se encuentra en la Sala de Colecciones Especiales de la Biblioteca México, como muchas otras obras que circularon en los pasados siglos en nuestro país.

acero?/ Todos huyen cobardes y al soldado/ en las garras del pérfido extranjero dejan abandonado/ clamando con acento lastimero./ ¿Dónde Cortés está?/ ¿dónde Alvarado?”, ya ha habido tal imbricamiento temporal que bien puede estar refiriendo al pueblo postconquista, o al de la época santanista. El poema es de 1839, la independencia de Texas se dio en 1836, y ya las garras de ese otro pérfido extranjero se extendían sobre el territorio nacional del norte del país.

En la siguiente estrofa el héroe, dirigiéndose ya no al sujeto lírico, pues el precedente es el “pueblo desdichado”, dice. “Ya eres esclavo de nación extraña [...]”. Está realmente expresándose en el presente de las cosas futuras, de un futuro que es nuestro presente hacia el siglo XXI.

La profecía de tono bíblico que expresa Guatimoc va dirigida a los abusivos esclavizantes de todos los tiempos: “El que del infeliz el llanto vierte/ amargo llanto verterá angustiado;/ el que huella al endeble, será hollado;/ el que la muerte da, recibe muerte;/ y el que amasa su espléndida fortuna/ con sangre de la víctima llorosa,/ su sangre beberá, si sed lo seca, / sus miembros comerá, si hambre lo acosa”.

Las denuncias veladas que hace Rodríguez del “monarca” injusto de su tiempo, cumplen con otra función de lo fantástico apuntada por Todorov, tienen un cometido social consistente “en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla”.¹⁴ Parece que luego de un análisis que aquí sólo se apunta, porque sin duda merece mayor



“Identity (Maryline)”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

profundidad, se puede decir que el poema Profecía de Guatimoc de Ignacio Rodríguez Galván tiene características fantásticas.

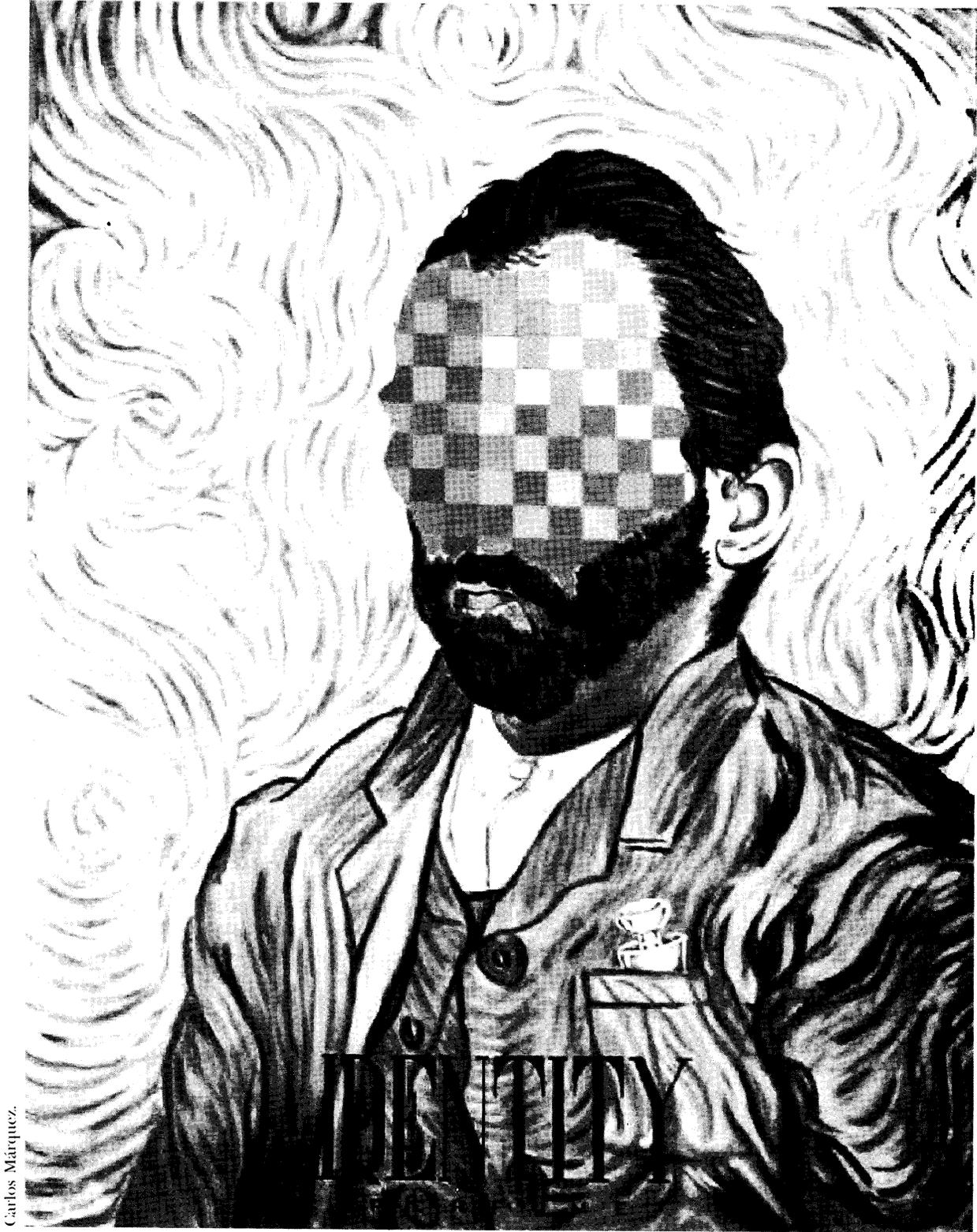
Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, FCE, México, 1958 (Breviarios, 139).
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Monteforte revisada por Antonio y Margit Alatorre. FCE, México, 1954 (Sección de lengua y estudios literarios).
- Bowra, C.M. *La imaginación romántica*, versión al español de José María Balvotín, Taurus, Madrid, 1972.
- Blair, Hugo, *Lecciones sobre la retórica de las bellas letras*, trad. del inglés José Luis Munarriz. 4ª ed. Aumentada con el Tratado del sublime de Casio Longino, Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, México, 1834.
- Rodríguez Galván, Ignacio, *Obras*. ed. facsimilar. Prólogo y apéndices de Fernando Tola de Habich. UNAM, México, Coordinación de humanidades, 1994 (Al siglo XIX, ida y regreso), 2 vols.
- San Agustín, *Confesiones*, Conforme ed. de San Mauro, trad. del latín al castellano e ilustrado. Con notas teológicas, necrológicas y críticas por el R.P. Eugenio Cevallos de la orden de San Agustín, Madrid, 1786.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Hemerografía

- El año nuevo. Presente amistoso*, ed. facsimilar, estudio preliminar de Fernando Tola de Habich. UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1996 (Al siglo XIX, ida y regreso), 4 vols.
- El recreo de las familias*, Ed. facsimilar, Estudio preliminar de María del Carmen Ruiz Castañeda, Indices de Sergio Márquez Acevedo, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 1998.

14 Todorov, ob. cit., p. 189.



"Identity (Van Gogh)", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

LA QUINTA MODELO

POLÉMICA IDEOLÓGICA ENTRE ROA BÁRCENA Y SU PERSONAJE, GASPAR RODRÍGUEZ

Begoña Arteta*

La novela...es el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo sería muy difícil que aceptasen... La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario.

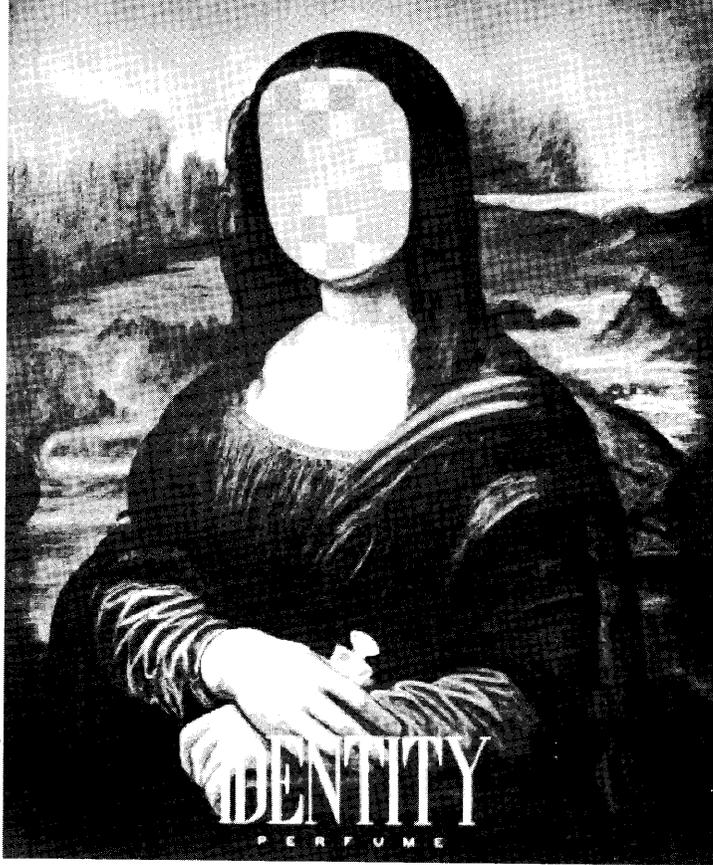
Ignacio M. Altamirano

Desde el momento de su independencia de España, México se vio envuelto en una serie de luchas civiles protagonizadas por dos grupos antagónicos: conservadores y liberales. Dos propuestas en la forma de imaginar lo que se quería que fuera este país, que pretendían empatar tradición y modernidad, para llegar a formar parte del concierto de las “naciones civilizadas”, frase tantas veces repetida en todas las formas del discurso establecido. ¿Qué se quería conservar del pasado? ¿Qué se quería al pretender borrar los “errores del pasado” e iniciar una nueva sociedad? Los dos grupos antagónicos vivieron su tiempo con gran intensidad y trataron de buscar las respuestas adecuadas a las situaciones que se les presentaban en sus postulados ideológicos: ¿Qué forma de gobierno, qué leyes, qué era lo que impedía el progreso y el orden anhelado? Con el transcurrir del tiempo, las tendencias se fueron radicalizando en ambos grupos, sin que pudieran encontrar la fórmula que fortaleciera al Estado y terminara con las luchas civiles que

debilitaban al país. Estas discusiones cobraron fuerza en momentos claves, por ejemplo, cuando se convocó a los Congresos Constituyentes para definir el gobierno que se quería o respecto a la injerencia de la iglesia en asuntos económicos y de Estado. Aunque este último asunto tuvo su origen desde la época de las reformas borbónicas, la discusión vuelve a plantearse durante el gobierno de Valentín Gómez Farías en 1833, y también durante el Congreso de 1842, en el que aparecen en la escena política jóvenes como Melchor Ocampo, Luis de la Rosa, Ezequiel Montes, José Ma. Lafragua y Mariano Otero que tendrán años después un destacado papel en la vida política con propuestas y leyes del partido liberal más radical.

Los debates ideológicos aparecían en todos los foros. Los pros y contras de una u otra posición permeaban todos los ámbitos y se argumentaba apasionadamente en público y privado. En este ambiente, la novela tendrá una función específica en la definición de los postulados políticos cada vez más irreconciliables. La Constitución que se firmó en febrero de 1857, encendió los ánimos tanto de los detractores como de los defensores de los postula-

* UAM-A, Departamento de Humanidades.



De la serie "Perfumes".

"Identity (Monalisa)", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

dos liberales, lo que produjo un ambiente de agitación política muy violenta. La literatura recogió este ambiente y sirvió también de campo de batalla para atacar, propagar y defender las ideas que cada grupo promulgaba como las únicas que podían salvar al país del caos político y económico en el que se veía envuelto debido a esta dicotomía.

Un ejemplo, es *La Quinta Modelo*¹ de José Ma. Roa Bárcena, que apareció por entregas en el semanario católico *La Cruz*, con el seudónimo de "Atenor", en septiembre de 1857, año en que se firmó la Constitución liberal. En ésta, se promulgaba una república federal, democrática, que igualaba jurídicamente ante la ley a todos los ciudadanos, y aun cuando no se incluyeron lo que se conocerán como las Leyes de Reforma, flotaban en el aire las ideas reformistas. Ideas que los conservadores veían como un peligro por considerar que terminarían definitivamente con

¹ Roa Bárcena, José María, *La Quinta Modelo*, México, Premia editora. S.A. Las notas siguientes pertenecen a esta obra. La página está indicada al terminar cada una de las citas.

los principios morales y sociales. Postura que sostenía plenamente José Ma. Roa Bárcena, conservador, cuya educación se caracterizó por una firme convicción religiosa, y que veía en las propuestas del partido liberal el caos y el desmoronamiento del país, al no tener en cuenta los principios y tradiciones que mantenían una cierta estabilidad social. Pensaba que si las propuestas liberales se aceptaban en el marco de la legalidad constitucional, traerían por sí mismas la descomposición social y moral de los valores en los que él creía y defendía. Así que no es producto de la casualidad el que precisamente en 1857, publicara su novela *La Quinta Modelo*.

Si en los géneros literarios que Roa Bárcena ejerció, se le puede identificar como al hombre religioso de ideas conservadoras, *La Quinta Modelo* le ofrece un campo de expresión que usará con total libertad para ejemplificar, en la ficción, el peligro al que se expondría al país si se pusieran en práctica las reformas más radicales propuestas por los liberales. A éstos los acusa abiertamente de demagogos, incapaces de ver la realidad nacional, y les echa en cara el perjuicio que causarían si sus propuesta se llegaran a incorporar constitucionalmente. La novela tiene una intención cívico política, y el autor la utiliza como manifiesto para hacer una apología de sus ideas, y advertir al lector del caos al que llegaría el país si las discusiones que se pronunciaban en los foros políticos, y que hablaban de establecer un socialismo utópico basado en las ideas de Fourier y Saint Simon, se aceptaran. Todo ello lo ejemplifica mediante la historia de una familia y la administración de su hacienda, en la que el protagonista se olvida de la religión católica y de la familia e impone nuevas reglas. Es una historia protagonizada por los que aceptan las ideas liberales, y los que defienden la tradición. La fuerza de la trama radica en los postulados ideológicos y su posición política.

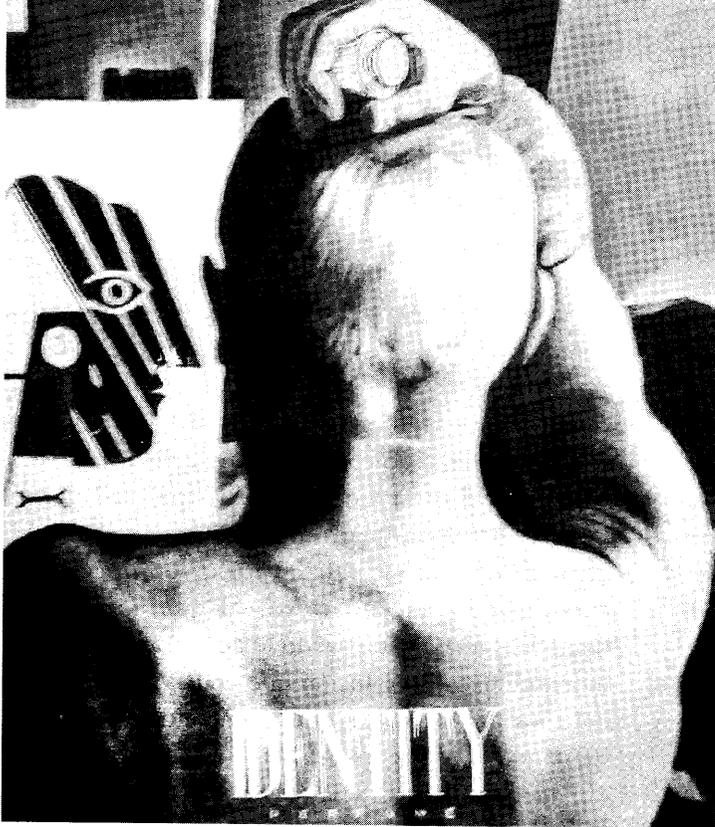
La acción de la novela se sitúa en los años cuarenta. El protagonista es Gaspar Rodríguez, un liberal,

con quien el autor va a polemizar durante toda la obra, para convencer al lector de lo equívocas y perjudiciales que pueden ser para el país, las reformas que se discuten con toda seriedad en el ámbito político. Roa Bárcena, pone sarcásticamente en boca de Gaspar las posturas que se debatían en el Congreso y en la prensa, a las que el autor, siempre presente en la obra, responde con ironía y abierta toma de posición. Gaspar regresa a México, después de un exilio en los Estados Unidos, decidido a entrar en la arena política y llevar a la práctica en su Quinta las reformas proclamadas por los liberales más radicales. El autor de la novela lo rebate, y utiliza la reflexión personal para conducir al lector junto con él, a polemizar y ejemplificar el desastre al que se llevaría al país, si un “loco” e “irresponsable” como Gaspar Rodríguez, —o lo que es lo mismo, las ideas liberales del momento— llegaran a consolidarse como proyecto de nación. De hecho, *La Quinta Modelo* es un compendio de las ideologías enfrentadas en uno de los momentos de mayor radicalización.

Para Roa, una república federal no era la apropiada para México, y muchos de los males del país se debían a esta forma de gobierno, que no lograba dar una estabilidad política. Si en Estados Unidos había sido un éxito, esto no significaba que fuera la adecuada para la idiosincrasia mexicana, y así, por ejemplo, comenta del protagonista que si durante su estancia en ese país, hubiera tenido un espíritu más profundo y observador se habría dado cuenta que aquel gobierno se adaptaba a la índole de esa raza, a sus tradiciones y costumbres, pero no a México, cuyas características eran diferentes. Pero Gaspar se quedaba solamente en la superficie, y por eso atribuye “...el espíritu trabajador y mercantil de la raza anglosajona a la forma política de su gobierno, en vez de considerar este mismo gobierno como resultado forzoso de aquel espíritu”. (p. 12.) Como para los liberales casi todo lo que oliera a España y gobierno colonial era condenable, explica que Roa acuse al protagonista de indignarse de la esclavitud que existe en Cuba, como resultado implícito del dominio español, pero que sea incapaz de ver las escenas repugnantes de esclavitud en los estados del

sur de Norteamérica, las que incluso, éste disculpa bajo el pretexto de la prosperidad nacional. (p. 13) En la novela, siempre por medio de Gaspar, culpa a los republicanos de hacer “...una distinción gratuita entre el lujo monárquico y aristocrático de la cortes europeas, sin darse cuenta del lujo republicano que día por día invade más las costumbres en Nueva York. Condenó el primero de dichos lujos como una ostentación insolente de los reyes y de los nobles, y santificó el segundo como medio de desarrollo ofrecido a la industria y el comercio” (pp. 12-13) Para Roa, el lujo monárquico tan criticado se podía equiparar al lujo del incipiente capitalismo norteamericano, por lo que no es casual que, cinco años después el autor y su partido lo apostarán todo a una monarquía, como solución que podría salvar al país del caos político en el que se encontraba.

Cuando el protagonista inicia su vida pública como diputado, el autor lo acusa de trivial por copiar y repetir ideas sin meditar lo que a México convendría; dice de Gaspar Rodríguez que, para actuar en el Congreso compró la *Constitución de los Estados Unidos*, *El Contrato Social* de Rousseau y las obras de Alfonso Esquirós, “en una de las cuales halló estampado que es imposible que puedan avenirse la tradición y el progreso, la fe y la razón. “Hizo de esta frase su divisa político religiosa, y se lanzó a la arena”. (p. 29) Esta acusación se repite a lo largo de la obra, con afirmaciones como la siguiente: “Si se llaman constituyentes, tratan de importar leyes del extranjero, que no siendo adecuadas a nuestras necesidades sociales, se quedan escritas simplemente cuando influye un gobierno juicioso, o causan gravísimos trastornos cuando son llevadas al cabo por el capricho o la ceguera de los que mandan”. (p. 33) Para el autor, la experiencia con los diversos gobiernos del país, era que, cuando la Constitución de 1824, se trataba de aplicar como ordenaba la legislación, servía únicamente para desestabilizar a la nación. Todo aquello que proviniera de las instituciones norteamericanas, aceptadas por los liberales, los conservadores lo veían como una amenaza, el rechazo ciego a toda tradición colonial como un atentado a los verdaderos valores nacionales, a tal punto que, en esa actitud de imitación, incluso el



"Identity (Picasso)", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

idioma español podría desaparecer. Por eso, cuando Gaspar envía a su hijo, Enrique, a una escuela laica para que no tenga ninguna influencia religiosa, en la que se ponen en práctica los nuevos métodos de enseñanza, el director le explica a Gaspar que como idioma extranjero se enseña el francés, éste comenta.

...desearía que diesen preferencia al inglés, y que, sobre todo, para nada se hablase el castellano. Cuando recuerdo que ha sido el idioma de Hernán Cortés y de los inquisidores, me da rabia oírlo. El idioma del porvenir no es otro para los mexicanos que el inglés. La imperfecta y viciosa civilización colonial ha de desaparecer forzosamente, invadida muy presto por la civilización anglosajona. (p. 36)

La guerra con los Estados Unidos marcó a todos los mexicanos, pero Roa, como otros conservadores, seguían rechazando todo lo que proviniera de los Estados Unidos: instituciones, religión, y costumbres por defender la tradición heredada de la colonia, sobre todo el catolicismo.

Algo esencial en la obra es el absoluto desprecio

que Gaspar, como liberal, tiene hacia la institución religiosa: "...odiaba al clero católico y aparentaba considerarlo como el enemigo más constante y terrible de las luces y el progreso social". En una época en la que el protagonista ejerció el periodismo, pedía entre otras cosas, la supresión del culto y de las obvenciones parroquiales. No creía en nada, pero se prometió "...abogar más tarde en México por la libertad de creencias como medio de establecer el protestantismo, y se prometió también, para extirpar entre sus conciudadanos toda especie de culto idólatra, apoderarse de unos cuantos cuadros de Murillo y Cabrera y venderlos en Londres, para evitar así toda ocasión de reincidencia". (p. 14)

En uno de sus discursos Gaspar ataca al partido retrógrado y señala el perjuicio que los sacerdotes ejercían en la población, al oponerse a los principios liberales, cuando dice:

Esos hijos de la Roma moderna –pues los tonsurados dejan de ser mexicanos en el sólo hecho de que obedecen al Papa– en los misterios lóbregos, del confesionario inculcan a las gentes sencillas y fanáticas un odio profundo hacia nosotros los hombres de la reforma, y como ellos disponen de los bienes de la tierra, y de los del cielo –único que deberíamos dejarles– dominan completamente a las masas. (p. 32)

Escrita su novela ante la promulgación de la Constitución del 57, reflexiona sobre los posibles cambios que las propuestas reformistas pudieran traer, ya que éstas se venían dando desde la década de los cuarenta, y continuaron después de la guerra con los Estados Unidos. Ve en estos planteamientos liberales el triunfo de este grupo y un peligro si los avances ideológicos se plasmaran en la constitución, ya que estaban puestos en la mesa de discusión, desde la década anterior, época en que el autor sitúa su historia, y afirma:

... las instituciones sociales y religiosas a cuyo abrigo se había el país salvado de los embates de

tantas revoluciones, no eran abiertamente atacadas. Pronunciáronse algunos discursos tan vehementes y disparatados como el de nuestro protagonista, y él y sus compañeros presentaron en las sesiones secretas proyectos de ley relativos a la libertad de cultos, libertad absoluta de imprenta, desamortización civil y eclesiástica, juicio por jurados y demás puntos que constituyen el credo político de la exaltación democrática; pero no faltaron diputados que manifestaron lo monstruoso que sería romper la unidad religiosa e introducir primero diversos cultos por el gusto de tolerarlos después....; lo impolítico de la desamortización cuando la agricultura en lo general, no contaba con otros bancos de avío que las cajas del clero, y, por último, lo mucho que convendría enseñar al pueblo a leer y escribir antes de llamarle a juzgar. (p. 34)

Fiel a su ideología, en su hacienda, Gaspar pone en práctica las ideas sostenidas por los liberales más radicales. En lo que será *La Quinta Modelo*, el protagonista va a destruir la influencia del clero, establecer la libertad de cultos, e introducirá métodos agrícolas, manufactureros y administrativos más modernos. Establece que no habrá más privilegios, y sí una completa igualdad, cuando declara que:

...de allí en adelante iban a ser enteramente iguales el amo y los mozos: cada uno de éstos recibiría un trozo de terreno a fin de cultivarlo por su cuenta, sin perjuicio de desempeñar sus anteriores obligaciones respecto a la hacienda. Los mozos quedaban en absoluta libertad de trabajar o no: ya no habría castigos corporales, y el más insignificante de los peones podría ser alcalde de la rancharía y juzgar a Gaspar, puesto que quedaban abolidos toda especie de fueros. (p. 10)

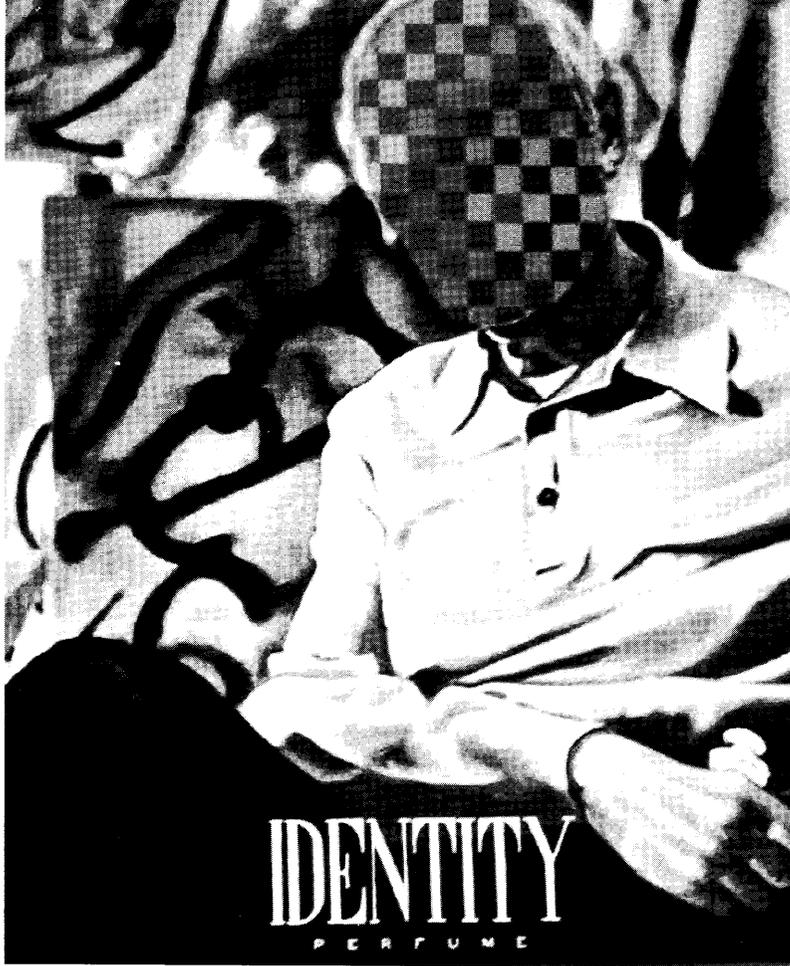
La escuela sería de artes y oficios y se encargaría de ella su hijo Enrique a quien había educado de acuerdo con sus principios. En ésta se enseñaría el catecismo de los derechos del ciudadano, la instrucción moral sería enteramente republicana, eliminando de su educación el catecismo del padre Ripalda. Enrique los enseñó a dudar de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma, a negar la justicia humana, a considerar la religión como una gran patraña y a ver el derecho de propiedad cubierto con el moho de los siglos; asimismo aprenderían, a

tener al clero por el más encarnizado enemigo de la civilización. Por otro lado, en esta escuela se les ayudaría a formarse una alta idea de sí mismos, a estar seguros de que los actos privados y públicos del hombre no deben hallar coto en la religión ni en la moral ni en la autoridad social, porque todo lo que tiende a coartar la libertad de pensamiento y de acción es una tiranía más o menos disfrazada, cuyo yugo debía romperse a toda costa.

En la *Quinta Modelo* se repartió la gran extensión de terreno, a fin de que cada uno hiciese uso de él como quisiera. Pero claro, para Roa los resultados no fueron los que se esperaban: "Los proletarios se resistían abiertamente a trabajar, no ya sólo en las labores de la hacienda, sino aun en las de sus propios terrenos. El desorden les había conducido insensiblemente a la pereza y la ociosidad". (p. 63) Se casaron por lo civil, enterraron a sus muertos sin las oraciones de la iglesia, bautizaron a sus hijos por sí mismos. Esto trajo como consecuencia que los hombres abandonaran a sus mujeres, y cada cabaña se convirtió, según las palabras de Roa, en un infierno de prostitución y miseria.

En la "quinta modelo" todo se va destruyendo al ponerse en práctica las ideas liberales y la utopía socialista de Fourier y Saint Simon. Pero Gaspar nunca acepta que esto se deba a la aplicación de una serie de reformas y leyes que no van de acuerdo con la idiosincrasia y costumbres de sus trabajadores. Con ello, Roa condena de nuevo la falta de comprensión de los liberales que aplican leyes sin tener en cuenta las características propias del país, y, así, aun viendo que "...el desorden y la miseria se enseñoreaban en su finca modelo, ni por un instante, Gaspar, lo atribuye a su propia culpa, sino a la antigua y viciosa educación de los campesinos, y se promete que con el transcurso del tiempo recogería los óptimos frutos con que sueña. Aquí, Roa hace un llamado directo al lector, y le pide que no se ría ante la obstinación de Gaspar. "¿Acaso, pregunta, no discurren así muchos hombres de Estado? (p. 65)

El autor no pierde la oportunidad para tocar casi todos los tópicos del debate ideológico y de las reformas, y Gaspar quien llega a perder la razón, en



De la serie "Perfumes".

"Identity (Miró)", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

su locura insiste en hablar del divorcio, asegurando que " la perpetuidad del matrimonio es un absurdo. La ley no debe autorizar contrato alguno en que se estipule la pérdida irrevocable de la libertad". (p. 87)

Roa alaba a la mujer católica, virtuosa, y el papel que representa como la transmisora de los principios morales que es necesario defender. Estos valores los personifica en la esposa de Gaspar, Octaviana, y su hija Amelia, quienes al ver que su mundo se desmoronaba y el desorden prevalecía en sus tierras, salen de la quinta, y dejan a Gaspar y a Enrique ejercer sus ideas de modernidad; ideas que terminan en un desastre económico y moral, e incluso con el asesinato de Enrique. Son ellas las que representan los principios de la tradición y los valores religiosos. Desde el inicio de la obra, a Octaviana le preocupan las compañías que frecuenta su hijo Enrique, la educación carente de todo principio religioso que

recibe tanto en la escuela como de su padre, pero poco puede hacer por él, y, así, el joven tendrá un fin trágico. No es casual que sean ellas las que, en compañía del sacerdote, regresan a la hacienda a poner orden, después de todas las desgracias que habían sucedido. Los tres, se encargarán de restablecer la moralidad y el concierto que se habían perdido por el vicio generado con las reformas establecidas: "De este modo se preparaba sólidamente la reorganización moral y material de aquella pequeña población por la cual había pasado como un azote de Dios la manía liberal-reformista". (pp. 76-77) Roa se dirige a las mujeres, porque considera que es la madre la que puede y debe educar a sus hijos en la preservación de los valores religiosos.

Para que no quede duda del mensaje político-didáctico de Roa Bárcena, éste termina la obra con

una moraleja explícita: "¡Ojalá que —siendo, como es, uno mismo el remedio— los males causados por la demagogia a todo un pueblo fuesen tan fáciles de remediar como los que causa un loco en una quinta!". Y confiesa que "el fin moral de la obra es evidente y los lectores son muy entendidos". (p. 90)

La Quinta Modelo es la antiutopía de las propuestas reformistas, en su sentido más exacerbado. Presagia la catástrofe, la incompreensión, de lo que según Roa, los "demagogos" pueden provocar al no tener en cuenta los verdaderos principios morales, éticos y políticos que caracterizan al país. La novela es un compendio de las ideologías enfrentadas en ese momento y de la radicalización de esas posturas. Le ofrece al lector la oportunidad de enterarse y tomar conciencia de los grandes debates, y de los ataques entre las posiciones de los dos partidos, de esa dicotomía entre el pasado y el presente por un lado, y lo que se quiere para el futuro por el otro; la lucha entre los valores de la tradición y la moder-

nidad, en busca de una estabilidad que en ese momento daba la impresión de no poderse conseguir aún a través de la constitucionalidad.

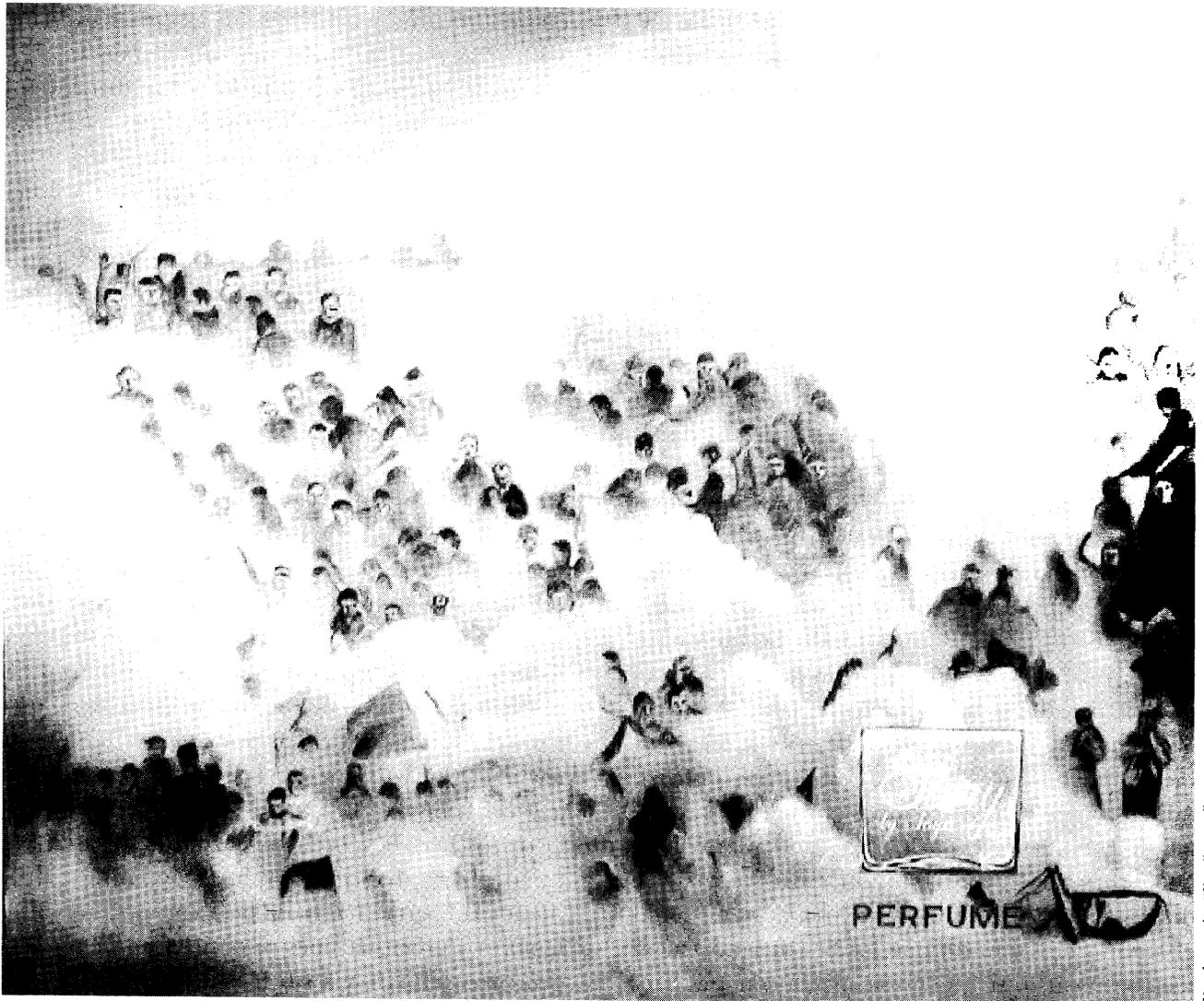
La novela es un claro ejemplo de la función política y social que para muchos de los autores del XIX, debe cumplir este género. En ella, el autor va a tratar de precisar, entretenidamente su posición frente a la sociedad y a los acontecimientos políticos, haciendo un registro crítico de los mismos. La novela por entregas es un buen medio, para acercarse al público y hacerlo consciente de lo que está en juego, del peligro que se corre, si estas propuestas se elevan a rango constitucional. Por eso, irónicamente, pone en boca de su personaje las tesis del partido liberal que le parecen desestabilizadoras y demagógicas, hasta hacerlas llegar al absurdo. De este modo, el autor encubre la polémica entre liberales y conservadores, a través de Gaspar, quien le permite expresar abiertamente su posición. La historia que relata le da la oportunidad de atacar con absoluta libertad los discursos más exaltados de algunos liberales, y demostrar, desde su punto de vista, lo inapropiado que sería aplicar propuestas que nada tenían que ver con la realidad mexicana. Entre ellas, como ya se vió; la idea de una república federal, el lujo monárquico enfrentado al lujo capitalista, el temor al dominio de la ideología anglosajona; así como el copiar sin meditar las teorías sociales de moda, la enseñanza laica olvidando el catecismo católico, escuelas de artes y oficios, e incluso que el inglés llegara a ser el idioma oficial. Advierte sobre las consecuencias que tendría la libertad de culto, las leyes civiles supliendo a las religiosas (bautizo, matrimonio, divorcio); la desamortización de los bienes eclesiásticos, así como el reparto de tierra sin que los beneficiarios cuenten con recursos ya que no se cuenta con más bancos de avío que las cajas del clero y sin estar preparados para trabajarlas con libertad. Todos los temas que se plantean en la novela, preocupaban a nuestro autor, quien acusa insistentemente a los liberales de falta de reflexión, y de seguir teorías de moda importadas de otras sociedades, sin sustento en una sociedad como la mexicana, con sus propias características y tradiciones.

Estas diferencias ideológicas culminaron con la Guerra de los Tres Años, y la proclamación de las Leyes de Reforma, incluidas posteriormente en la Constitución de 1857 por uno de los partidos, y por otro lado con el restablecimiento de la monarquía en la persona de Maximiliano. Roa Bárcena, fiel a sus ideas, apoyó al grupo conservador y defendió con firmeza su postura política en los periódicos, lo que no hizo con igual fuerza en su *Catecismo elemental de la historia de México*,² que publicó en 1862.

Aunque en ese año, el triunfo de los liberales podría parecer incierto a los conservadores, sorprende que Roa termine su libro de historia en 1848, con el gobierno de José Joaquín de Herrera, y la firma de los tratados de paz con los Estados Unidos; no recoge nada de los catorce años intermedios entre el 48 y el 62: la Constitución de 1857, la Leyes de Reforma, o el golpe de estado de Ignacio Comonfort. Tal parece que en aras de la supuesta "objetividad" histórica, quisiera terminar su *Catecismo*... con el hecho quizá tal vez más doloroso para la historia del México independiente, la pérdida de su territorio, sin dejar de señalar breve y veladamente, en el último párrafo de la obra, el peligro al que se expuso y al que sigue aún más expuesta la nación, al finalizar con este párrafo: "Desde el cambio político habido en agosto de 1846 regía la constitución federal de 1824", (p.275) como la culpable en la precipitación de la invasión, con un federalismo que para él fue quizá la causa principal de la derrota nacional. Tal vez, por ese respeto, que cree debe guardar la historia, en la que solamente se da cuenta de los hechos sucedidos, encontró en la novela como género de ficción y sobre todo en *La Quinta Modelo*, la libertad necesaria para explayar sus ideas, temores y premoniciones respecto a lo que podría ocurrir en el país, y a sus habitantes, si sus enemigos ideológicos llegaran a triunfar y se rigiera al país con la nueva Constitución Federal y las ideas reformistas.

2 Roa Bárcena, José María, *Catecismo elemental de la historia de México*, México, coedición INBA, Sría. de Educación Pública, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Rev. Mexicana, 1986. p. 275.

Carlos Márquez.



De la serie "Perfumes".

"Glory by Goya", 2000. 150 x 120 cms., acrílico s/t.

ECOS DE UN DEBATE CIRCULAR EN TORNO A LA POSMODERNIDAD

Ernesto Sosa*

El hombre abandonó todo lo viejo
ahora va a estar solo y afligido
quien amó con piedad el mundo pasado
no sabrá ya que hacer con este mundo

Novalis

Desde hace aproximadamente dos décadas empezó a popularizarse un concepto impreciso y que ninguno de sus defensores gustaba de definir: la posmodernidad. Periódicamente surcan los cielos académicos conceptos novedosos que buscan convertirse en herramientas omniexplicativas y que conocen una vida efímera. Hoy prevalece en las ciencias sociales la noción de globalización, que puede ejemplificar cómo una novedad intelectual aparecida en los sesenta –parte de la noción del teórico canadiense Marshall McLuhan quien habló de la *aldeia global* como resultado del desarrollo acelerado de los medios de comunicación– es rehabilitada varias décadas después y hoy forma parte de la jerga de los especialistas en diferentes campos de las llamadas ciencias sociales. A esta estirpe de conceptos pertenece el de posmodernidad, con la salvedad de que, al parecer, no ha menguado su uso en las áreas de literatura, crítica de arte y en general las ciencias sociales y humanidades. Ha habido incursiones en los campos de la ciencia, donde el concepto ha sido rechazado con vigor por una parte de la comunidad científica internacional¹ que ve en la llamada “cien-

cia posmoderna” un caso extremo de “hasta dónde puede llegar una moda intelectual”. Su éxito ha sido tal que la posmodernidad ha devenido campaña publicitaria y negocio, vaciada ya de todo sentido.² Si la posmodernidad empezó a difundirse en los círcu-

rrientes científicas contrarias al método y a los presupuestos científicos tradicionales. La teoría del Caos sostenida principalmente por el físico Ilya Prigogine, la teoría de las Catástrofes del matemático francés René Thom, pero sobre todo los postulados del filósofo de la ciencia Paul Feyerabend, discípulo de Karl Popper, quien preconiza un “anarquismo epistemológico.” El propio Popper contribuyó al posmodernismo *malgré lui*, al sostener que no existen teorías científicas verdaderas, sino sólo teorías provisionalmente no falsas, con ello alimentó uno de los principales consignas posmodernas: “no existen verdades sólo interpretaciones”. La aportación khuniana de paradigma se incluye también en este contexto. Véase Thomas Khun, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

2 El sociólogo norteamericano Daniel Bell afirma que el término posmodernidad se popularizó en los *culturalati* quienes crearon en la *modernidad cultural* la nueva industria de las galerías, los museos y las revistas de arte, el neologismo *culturalati* puede designar a los consumidores de estos productos culturales. Igualmente hace una clara distinción entre el posmodernismo y el PoMo, una especie de vulgata posmoderna que designa un esnobismo en los ámbitos artísticos e intelectuales que se regodea en el relativismo y el “todo vale”. Sobre la comercialización del concepto menciona: “...un anuncio de página entera del *New York Times Magazine* presentaba tres líneas gruesas horizontales con las palabras *Living Without Boundaries* (vivir sin fronteras) y debajo “SAFARI

* SRE, Instituto Matías Romero.

1 Ver Alan Sokal, “*Tomaduras de pelo filosóficas*”, en *Vuelta* octubre de 1996. Se ha dado en llamar “posmodernas” a las co-

los contraculturales de las opulentas sociedades del mundo industrializado muy pronto comienza a dotarse de rigor académico y se incorpora en la teoría social. El debate en torno a la posmodernidad enciende las pasiones y continua generando batallas tan espectaculares como las que sostuvieron, Habermas como heredero de la Escuela de Frankfurt y los filósofos franceses a principios de los ochenta. Podemos creer o no en el concepto de posmodernidad, rechazarlo por impreciso y lamentar su trivialización en la escena de los medios de comunicación, sin embargo no es posible cerrar los ojos ante una realidad palmaria: El proyecto moderno presenta síntomas de crisis. Esta parecería una petición de principio, quizá no conveniente en un ensayo que pretende diseccionar el concepto posmoderno. Autores críticos de los abusos de los teóricos posmodernos como el filósofo brasileño José G. Merquior concluye en su libro *De Praga a París* que no hay un sustento sólido que avale la tesis de una crisis cultural endémica de la modernidad. Sin embargo algo nos deja pensando: el diagnóstico de crisis no es nuevo, lo han venido repitiendo desde diferentes posiciones una serie de autores cuyos nombres es difícil pasar por alto en una historia contemporánea de las ideas. Habrá quien mencione a Nietzsche o a Heidegger, o como lo ha puesto de relieve Reyes Mate: el pensamiento filosófico judío en el siglo XX ha defendido muchas de las posiciones que hoy reivindica la posmodernidad.³ En suma, podemos descreer de la posmodernidad pero no es posible ya descalificarla como una moda –en todo caso es moda para quien, ignorando su valor conceptual, la convierte en etiqueta– pues de ser así se trataría de una moda endémica que sería la imagen refractada de la razón frente al espejo, una imagen oblicua de una razón que se pretende lineal y armoniosa, algo así como la *sombra crítica* de la modernidad. Lo anterior no pretende tampoco descalificar a la crítica de la posmodernidad pues en

ella hay argumentos válidos que ayudan a depurar el concepto y son llamadas de atención frente a un desgaste inevitable de quien lo adopta como moda.

La crítica de la modernidad

Un “mapa de la crítica a la modernidad” buscaría describir las diferentes corrientes que actualmente dan por sentado que existe una crisis de la modernidad, cuyas manifestaciones más palpables es el profundo vacío espiritual y moral que viene aparejado con la ruina de muchas de las instituciones del proyecto moderno⁴ y que, a juicio de una buena parte de la *intelligenza*, su agravamiento propicia una situación en la que “está en juego el marco mismo de referencia bioquímica –el marco vital– algunos lo llamarían *mundo de vida*, sobre el que se sustenta la capacidad humana de hacer historia.” ¿Se trata de un pesimismo finisecular consecuente con la posmodernidad o resabios de un historicismo que concibe la historia como decadencia? quizá haya elementos de ambos, pero es imposible dejar de ver –salvo que no queramos hacerlo– signos alarmantes que ya no son meros balbuceos sino realidades concretas, amenazas que se han convertido en hechos. Como dice Homero Aridjis, y creo que dice bien, el apocalipsis de producirse, será obra del hombre.⁵ Antes de pasar al *mapa* crítico de la modernidad me gustaría citar las palabras del historiador holandés J. H. Huizinga quien en los años treinta, en vísperas de los horrores de la segunda guerra hizo un diagnóstico desolador. La cita que transcribo nos demuestra que la percepción de una crisis no es nueva, pero al mismo tiempo estas palabras encierran algo de perturbador y que la filosofía desde hace mucho tiempo ha dicho, pero que en este siglo de campos de exterminio, totalitarismos y colonización del *lebenswelt* por esa razón instrumental que

para hombre de Ralph Lauren, claramente una fragancia posmoderna”. *El fin de la modernidad, Claves de razón práctica* núm. 78, diciembre, 1997, pp. 2-11.

³ Reyes Mate, *Memoria de Occidente, Actualidad de pensadores judíos olvidados*, Anthropos, Madrid. 1997.

⁴ Tomo esta clasificación o “mapa” que aquí sintetizo, del excelente artículo de Luis Armando González “Neoconservadores, posmodernos y teóricos críticos” en *Metapolítica*, I-1, (enero-marzo, 1997), pp. 72-81.

⁵ Homero Aridjis, *Apocalipsis con figuras*, Taurus, México, 1997.

tanto denuncia la posmodernidad, se ha convertido en un grito desesperado: la capacidad de la condición humana para hacer el mal.

Vivimos en un mundo enloquecido y lo sabemos. Por doquier saltan las dudas sobre la solidez de nuestra estructura social, los temores vagos de un futuro inminente, un sentimiento de que nuestra civilización va camino a su ruina. Éstas no son meramente ansiedades sin formas que nos acosan en los momentos de la noche cuando la llama de la vida se quema lentamente. Son las expectativas fundamentadas en la observación y el juicio de una abrumadora multitud de hechos. ¿Cómo evitar el reconocimiento de que casi todas las cosas que alguna vez parecían sagradas se han profanado, la verdad y la humanidad, la justicia y la razón? Observamos formas de gobierno que no son capaces de funcionar, sistemas de producción al borde del colapso, fuerzas sociales enloquecidas por el poder. El rugir de la gran máquina de estos tremendos tiempos parece dirigirse hacia su propia destrucción.⁶

Dentro del mapa confluyen diferentes posturas bajo el sustrato común de una crisis de la modernidad. Estas corrientes difieren en las causas de esta crisis y en las propuestas de cómo enfrentarla y algunas ven en la disolución de los valores de la modernidad un peligro para la permanencia del proyecto capitalista moderno. En primera instancia estarían los *neoconservadores* calificativo que designa a un grupo de pensadores norteamericanos entre otros D. Bell, Y. Kristol, M. Novak, J. R. Neuhaus, (incluyo esta corriente de crítica porque es influyente en el pensamiento actual y uno de sus autores, Daniel Bell es ampliamente citado en este trabajo, aunque debo advertir que se trata de una crítica que, en general, descrea de la posmodernidad propiamente dicha). Estos autores venían a la modernidad en su expresión cultural como un poderoso disolvente de la ética trascendental (las virtudes ascéticas: ahorro, sobriedad, laboriosidad) que el capitalismo requiere para su reproducción. Modernismo y capitalismo tienen un origen paralelo que muy pronto entró en contradicción cuando éste decidió albergar

en su seno las manifestaciones culturales iconoclastas, nihilistas y antiburguesas de la modernidad. Esta corriente se denomina conservadora porque pretende volver a los valores que aglutinan a la sociedad, la moral puritana, la familia. El otro factor de la crisis serían las continuas demandas provenientes de las corrientes del igualitarismo y la justicia social que buscan perpetuar el *Wellfar State*.

La segunda crítica provendría de los autores propiamente posmodernos que arremeten contra la modernidad en su conjunto, cuyo principal mal es el logocentrismo. La razón está herida de muerte porque traicionó su proyecto emancipatorio y en lugar de la sociedad feliz que prometía posibilitó el advenimiento de la sociedad concentracionaria en el siglo XX bajo las formas del stalinismo y el nazismo. La posmodernidad es además de una corriente, una actitud que busca dar voz a la infinita pluralidad de lenguajes, para ello hay que destruir las *metanarrativas* que imponen la razón totalizante y el sujeto y entrar en la pluralidad de *juegos de lenguaje* que permitan la “práctica intersubjetiva”, porque “los juegos de lenguaje no son juegos sino formas de vida. Son conjuntos de actividades lingüísticas y no lingüísticas, instituciones, prácticas y significados encarnados en ellas”.⁷ La posmodernidad descubre el poder de las alternativas y la vitalidad de otros valores como la revaloración de lo pequeño y artesanal como una forma de contrarrestar el infinito universo de lo objetos mudos y prescindibles de la sociedad de consumo, lo micro frente a lo macro o mega de una modernidad desmesurada que origina megaciudades, megaestados, macroeconomías;⁸ la comunidad frente a las sociedades despersonalizadas; la afirmación de diferencias contra la homogeneización que plantea una cultura de masas que se erige como universal. Frente a la locura de un capitalismo desbordado y especulativo en el que las cifras de

6 Colie, R. L., “Johan Huizinga and the Task of Cultural History”; *American Historical Review*, 63 pp. 607-630

7 A. Wellmer, “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, en N. Castillo (comp), *El debate* p. 341.

8 La economía contemporánea parece haber redescubierto el valor de las cosas pequeñas y el atractivo publicitario y de consumo que pueden llegar a tener los objetos manuales “exclusivos”. De hecho el concepto de *tercera Italia* busca explicar el *boom* de las empresas italianas produciendo este tipo de mercancías.

la macroeconomía no dan cuenta del dolor humano que los índices de desempleo o despidos produce –situación que Gianni Vattimo identifica como una típica muestra del pensamiento metafísico.

De hecho la posmodernidad se concibe primordialmente como una pluralidad de tiempos y espacios; una explosión de particularismos donde todo cabe y todo pretende ser incluido. El rasgo distintivo de ese universo conceptual es la desilusión de los valores enarbolados por Occidente; de ahí que sea por definición la mirada hacia lo Otro, una concurrencia no siempre armoniosa de visiones de mundo. Una variante del pensamiento posmoderno rechaza específicamente la filosofía occidental a la que considera como incapaz de pensar las cuestiones fundamentales del hombre. Aquí entronca la destrucción de la metafísica que pregonan Heidegger y sus discípulos y el pensamiento de un filósofo judío que parece haber sido una de las fuentes de autores como Heidegger, Derrida y el filósofo de la alteridad, Emmanuel Levinas: Franz Rosenzweig, quien denuncia la visión abstracta del hombre que ha llevado a cabo el “idealismo occidental” de *Jonia hasta Jena*, es decir desde Tales de Mileto hasta Hegel.⁹ A la razón habría que “humanizarla” combatir su dictadura. Llegar a la razón poética de la que hablaba María Zambrano.

Por último, estaría la teoría crítica heredera de la Escuela de Francfort y principalmente de Adorno, Horkheimer y Marcuse y sostenida por Wellmer, Habermas y Apel, estos autores proponen un regreso a Kant y basan su crítica no en la razón ilustrada en su conjunto sino en la razón técnica o instrumental que reifica, cosifica al hombre y su relación con el mundo. De acuerdo con estos autores ha habido una tergiversación que ha convertido los medios en fines porque la razón instrumental ha colonizado a la razón y se ha convertido en una forma de dominio y sujeción. Frente a esta realidad Habermas propone su teoría de la Acción Comunicativa. Este filósofo alemán se distancia del pesimismo de los autores de Dialéctica de la ilustración sin dejar de reconocer los peligros que entraña la ciencia despro-

vista de códigos éticos y la sociedad entregada a los demonios del consumo y la banalización. A este respecto dice Reyes Mate:

Lo que empobrece la cultura no es que los científicos no sepan por qué investigan sino que eso lo decidan unos pocos, sin que se sepa por qué. Lo que cosifica la racionalización no es que la lógica del dinero domine la economía sino que esa lógica nos acabe regulando... Ahora bien, en la medida en que esas patologías no derivan necesariamente del *destino* de la racionalidad occidental y su diferenciación en lógicas específicas sino que es un fenómeno aislado, cabe reivindicar el viejo ideal ilustrado bajo la forma de racionalización del mundo de la vida y no su sometimiento a los subsistemas dinero y poder. Ahí se abre el programa de la *acción comunicativa*.¹⁰

De estas tres corrientes este ensayo desarrollará primordialmente la segunda, debido a que es indudablemente la que más se ha difundido en esa *vulgata* posmoderna que ha permeado los círculos culturales artísticos y contraculturales.

La posmodernidad

Hay diferentes maneras de visualizar la posmodernidad, desde una perspectiva filosófica sería hasta la banalización del concepto en los últimos años. La posmodernidad puede leerse como un momento de ruptura de los postulados modernos, el término ruptura parece ilustrar gráficamente los llamados cortes históricos- o bien como una moda intelectual que se alimenta de un irracionalismo filosófico de viejo cuño. La mayoría de los autores posmodernos reconocen que este momento de ruptura siente una fascinación por el fragmento y desconfía de las totalidades como realidad y como concepto. Existen innumerables definiciones de posmodernidad, y también una renuencia a definirla, pero el uso masivo e indiscriminado del término sobre todo en la última década ha ido venciendo la resistencia en torno a su definición. Otra de las lec-

9 Reyes Mate, *Ibid*, p. 122.

10 *Ibid*, p. 54.

turas de la posmodernidad es la del pesimismo. Para muchos autores posmodernos, la *kulturkritiker* se transforma en un *kulturpessimismus*. En ello parecería haber una contradicción con la filiación nitzscheana de muchos de ellos. Nietzsche diagnosticó el nihilismo como la única filosofía para el momento de la disolución de todos los valores, pero sus herederos posmodernos ignoraron la fuerza y la vitalidad que emana de su filosofía, trocándola por un sombrío pesimismo respecto a la modernidad. El *amor fati* del autor de *La genealogía de la moral* pasa a convertirse en un escape de la razón que ve la *destrucción de la metafísica* como una especie de mesianismo.¹¹

La crítica literaria norteamericana de los años sesenta y particularmente la obra de Ihab Hassan especificó las características de la posmodernidad: Se trata de un momento antinómico, que asume un desmantelamiento de gran amplitud en el pensamiento de Occidente. Sinónimos de desmantelamiento son “deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión etc. Tales términos expresan un rechazo ontológico del tradicional sujeto en sentido pleno del *cogito* de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión episte-

mológica con los fragmentos o las fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías políticas, sexuales o lingüísticas...”¹² Esta cita interpreta que la posmodernidad aparecería como un proceso de desmantelamiento de los valores que sustentan a la modernidad cuyos precursores fueron los llamados “maestros de la sospecha” pero su difusión generalizada se debió en gran medida a la adopción del concepto en el campo de la arquitectura, como lo señala Daniel Bell:

El primer contacto del público con el término “posmodernismo” fue, sorprendentemente *por* vía de la arquitectura, en la que se utilizó como un claro rechazo del modernismo. Los arquitectos habían empezado a hartarse de la estética de la Bauhaus y Le Corbusier y de las formas austeras y geométricas de Mies van der Rohe, y querían volver al dinamismo de lo vernáculo...¹³

Para este mismo autor, la “moda posmoderna” se vale de ciertas “aportaciones” filosóficas de algunas de los *maîtres à penser* de la filosofía francesa contemporánea, que han proclamado sucesivamente “la muerte del Hombre, la muerte del Sujeto, la muer-

11 Para una crítica del pesimismo posmoderno, un libro indispensable es el de José Guilherme Merquior, *De Praga a París, crítica del estructuralismo y el posestructuralismo*, Fondo de Cultura Económica, México 1989. El libro disecciona el pensamiento de Levi-Strauss, Roland Barthes y Jacques Derrida. Véase también el artículo de Agapito Maestre “La posmodernidad en cuestión” en *Metapolítica*, I-1, pp. 62-71. Respecto al fragmento como una característica de la modernidad temprana que reaparece en la posmodernidad que constituye a la vez un método de aproximación a la realidad moderna y una forma de concebirla, podemos revisar algunos textos de Walter Benjamin, este autor intentó elucidar los orígenes de la modernidad en sus manifestaciones culturales, esfuerzo compartido por muchos de los sociólogos de su generación como Weber, Simmel, Durkheim, Tönnies o Sombart, entre otros. Simmel concebía el fragmento como “los hilos invisibles de la realidad social” que se manifestaban en imágenes momentáneas que deberían observarse *sub specie aeternitatis*. La obra que muestra más claramente el gusto por el fragmento de Benjamin es *Los Pasajes (Das Passagen Werk)* donde elabora parte de su mitología del París del siglo XIX. Ver David Frisby, *Fragmentos de la Modernidad en los trabajos de Simmel, Kracauer y Benjamin*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992.

12 Ihab Hassan, “The critic as innovator” en A. Wellmer, *op. cit.*, p. 53.

13 Daniel Bell, *El fin del modernismo*, en *Claves de razón práctica*, 78, (diciembre 1997), p. 4. Sobre el tema del posmodernismo en arquitectura véase “*Las ciudades del futuro por dos grandes arquitectos, entrevistas a Rem Koolhaas y Frank Gehry*” en *Vuelta*, 239, pp. 28-30 y 32-35. En arquitectura las tendencias “posmodernas” parecen coincidir en una huida del funcionalismo y el brutalismo, corrientes arquitectónicas dominantes en el último modernismo y en un regreso al ornamento que se convierte muchas veces en *pompier* o en abiertamente *kitsch* (en el arte contemporáneo de las dos últimas décadas asistimos a una revaloración del *kitsch*) Generalmente se considera como el primer edificio “posmoderno” al diseñado por Philip Johnson, antiguo socio de Mies van der Rohe, para la empresa AT&T en la avenida Madison de Nueva York cuyo remate es un frontón quebrado de estilo Chippendale. De las últimas muestras de arquitectura “posmoderna” está la obra del arquitecto canadiense Frank Gehry, quien recientemente diseñó el museo Guggenheim de Bilbao, obra polémica que deja ver el más puro estilo del autor. Los diseños de Gehry se caracterizan por una huida de la línea recta y ausencia de centro y perspectiva; “formas descoyuntadas con perpendiculares torcidas.” Libro de referencia obligada en esta materia es el de Charles Jencks, *Qué es el posmodernismo*, o la obra clásica de Robert Venturi, *Aprendiendo de las Vegas*.

te del Autor, la muerte del Significado, la muerte del Yo y la muerte de la Historia". Herederos del pensamiento antioccidental y antiilustrado que se ha asentado en la crítica de la cultura europea desde el romanticismo y que se alimenta de todas aquellas corrientes irracionistas que critican el predominio de la razón y glorifican los impulsos irracionales. En autores como Rousseau o Vicco, la crítica a la modernidad es una búsqueda del origen, es querer hacer *tabula rasa*.¹⁴ Algo similar ocurre en muchos pensadores del siglo XX cuya filosofía es un escape de la razón, la demolición del concepto de hombre y una búsqueda por pensar lo impensado que en algunos casos desemboca en una mística.¹⁵ Una síntesis de la evolución de la posmodernidad, o debiéramos corregir, de cierta posmodernidad logofóbica que condena a la modernidad *in toto* y ve en cualquier forma de progreso un alejamiento cada vez mayor de la sociedad "auténticamente humana" nos la hace este sociólogo norteamericano al que se califica como "neoconservador":

El posmodernismo se ha convertido, en las dos últimas décadas, en un ataque generalizado contra los fundamentos de todo el conocimiento; de la epistemología, la literatura y las artes. Y ha podido hacerlo porque se ha "subido al carro" de una serie de fenómenos filosóficos que se han convertido en centro del "discurso". El posmodernismo se ha servido de los potentes ataques de Nietzsche y Heidegger contra la metafísica tradicional; del pragmatismo de Dewey, con su teoría

14 Un objetivo similar pareciera existir en el moderno concepto de revolución una vez que se ha liberado de su antiguo significado astronómico, pero conservando la impronta de sus orígenes religiosos, y su búsqueda del *hombre nuevo*. Pretensión similar acarician los vanguardistas del siglo XX y también ciertas filosofías que al criticar la técnica y la modernidad en una actitud que podríamos calificar de "logofóbica" se convierten, intencionalmente o no, en exégetas de regímenes políticos criminales. Siguiendo cierta línea de pensamiento irracionista que concibe la historia como decadencia y ve en todas las manifestaciones modernas el predominio del mal, un régimen como el de Pol Pot en Camboya podría ser una realidad consecuente y quizá hasta deseable. Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Fondo de Cultura Económica, México 1995.

15 Véase Ramón Xirau, *Cuatro filósofos y lo sagrado*, Teilhard de Chardin, Heidegger, Wittgenstein y Simone Weill. Y también el libro de Allan Megill, *The Prophets of extremity*.

de la verdad enraizada en la práctica; del antifundacionalismo en la filosofía analítica de Quine y Goodman, que niega los puntos de referencia fijos; y de la revocación de Wittgenstein de su anterior teoría del lenguaje como representación a favor de la idea (con frecuencia malinterpretada) de "juegos de lenguaje".¹⁶

A pesar de estas críticas frontales, muchos aspectos de la posmodernidad que critican los fundamentos modernos son válidos, y esto lo reconocen hasta los más descreídos de la idea posmoderna. El término mismo parece inadecuado y esto ha sido dicho por autores señalados como "posmodernos" y por Octavio Paz.¹⁷ El concepto de posmodernidad, más

16 Daniel Bell *Op cit* p. 3 La crítica del autor a una supuesta mala interpretación del concepto de "juegos de lenguaje" en el llamado *segundo* Wittgenstein, se refiere de manera expresa al pensamiento de uno de los *gurus* de la posmodernidad, el filósofo francés Jean Francois Lyotard.

17 El poeta sostiene que "la crítica, con cierto retraso, ha advertido que desde hace más de un cuarto de siglo hemos entrado en otro periodo histórico y en otro arte. Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión "la era posmoderna". Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de modernidad. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer. Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que vivieron y nosotros no somos una excepción a esta regla universal. Llamarse *posmoderno* es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos. Ahora bien, lo que está en entredicho es una concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el progreso el tiempo abierto hacia el futuro como tierra prometida. Llamarse posmoderno es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo (...) el término *posmoderno* es, más que un nombre, un antifaz", "El romanticismo y la poesía contemporánea", en *Vuelta*, 127, (junio, 1987), p. 26. Me parece que hay una imprecisión en Octavio Paz cuando señala a la posmodernidad como una continuadora del tiempo lineal aunque coincido en que el término es desafortunado y confuso pues toma el nombre de la misma realidad que pretende cuestionar y frente a la cual se proclama como una superación. Paz también señala la imprecisión que los críticos literarios en lengua inglesa cometen con el término modernismo, olvidando el movimiento literario hispanoamericano iniciado por Rubén Darío. Por modernismo ellos entienden el arte de vanguardia europeo y sus ramificaciones en los Estados Unidos. Sobre el modernismo cultural norteamericano Daniel Bell nos dice: "La cultura norteamericana (si dejamos a un lado a la Nueva Inglaterra del siglo XIX y al sur en este siglo....) ha sido una cultura de pequeñas ciudades, protestante moralizadora y anti-intelectual ... Los *modernistas* norteamericanos sólo pudieron haber sur-

allá del uso indiscriminado y superficial, pretende trazar una línea divisoria, una frontera entre dos épocas. La posmodernidad y sus defensores dan por sentado el agotamiento de una forma de civilización y de los paradigmas que la fundamentan y la han constituido. La posmodernidad pone en la picota a la supuesta época que le precede, señala los errores y las deformaciones que el sueño metafísico de la razón procreó. Si asumimos que la posmodernidad es algo más que una moda intelectual y no sólo el producto de un pensamiento que pretende más que formular explicaciones *estetizar* las ideas, debemos reconocer dos aspectos: que el proyecto histórico de la modernidad, de acuerdo con toda una corriente de pensamiento, está en crisis y que tras el tendido de esta línea de separación subyace una crítica frontal de la modernidad.

En este momento se hacen indispensables tres puntualizaciones: en primer término, conceptualizar a la modernidad como la época bajo sospecha, como la generadora de algo que debiera ser superado; como la era en que se plantó la semilla del mal cuyo árbol pernicioso ha crecido y sus frutos envenenados acabaron con el “paraíso terrenal”. Es pertinente aclarar que el término modernidad puede ser tan polisémico y equívoco como el de posmodernidad, con la diferencia de que tiene un mayor *derecho de uso*. En segundo término hay que preguntarse cuándo y cómo se gestó esta crisis y cómo los ataques que la posmodernidad lanza al proyecto moderno se incorporan a esa tradición de crítica que ha acompañado a la modernidad desde sus orígenes. Y tercero, cómo se conforma la “alternativa posmoderna” y si realmente ésta representa alternativa alguna al su-

gido fuera de su país, y sobre todo en Europa: Henry James tuvo que alejarse de Nueva York y de Boston” Lo mismo hicieron los pintores Whistler y Sargent entre toda una generación de estetas que buscaron en la campiña italiana, en el Londres victoriano o en el París *belle époque* una atmósfera más propicia. En este siglo, “Pound tuvo que dejar Idaho, Eliot San Luis y la *lost generation* de los años veinte tuvo que emigrar primero a Londres y después a París. Las pequeñas revistas se atuvieron a ejemplos europeos. “Los pintores desde la *Armory Show*, volvieron asimismo sus ojos hacia París. Y también los compositores pasaron por el obligatorio periodo en el extranjero.” Ver, Daniel Bell, “La vanguardia fosilizada”, en *Vuelta*, 127, (junio de 1987) p. 29.

puesto callejón sin salida en que, según su diagnóstico, se encuentra la modernidad.

Para el filósofo polaco Leszek Kolakowski es difícil conceptualizar a la modernidad y establecer un punto de partida. Las edades históricas y civilizaciones, afirma, citando a Hegel y Collingwood, son incapaces de identificarse y generalmente esta definición acerca de la morfología es factible sólo cuando la civilización se extinguió. Sin embargo pareciera que la edad moderna es la única edad o civilización que ha reflexionado sobre sí misma y, también, caso inédito en la historia, es la única que ha generado su propia crítica.. Esto se debería a una cierta especificidad de la cultura occidental que proviene de sus raíces clásicas y judeocristianas.

Generaciones de sabios se la han pasado preguntando ¿por qué la civilización que deriva conjuntamente de fuentes griegas, latinas, judías y cristianas ha resultado tan incomparablemente afortunada en la promoción y difusión de cambios rápidos y acelerados en ciencia, tecnología, arte y orden social, en tanto que numerosas culturas sobrevivían siglos enteros en condiciones casi de estancamiento, afectadas apenas por cambios casi imperceptibles, o se hundieron en la modorra después de breves erupciones de creatividad?¹⁸

Existen numerosos estudios sobre la supuesta unicidad Occidente y de cómo la *episteme*¹⁹ que surge en la ilustración –punto de partida de la modernidad– hunde sus raíces en la tradición clásica y judeocristiana²⁰ Si aceptamos como válida esta teo-

18 Leszek Kolakowski, “*La modernidad siempre a prueba*” *Vuelta*, México, 1990. p. 13.

19 El concepto de *episteme* es introducido por Michel Foucault para designar “la red de condiciones mentales y culturales que dominan un periodo dado”, se trataría de una versión disfrazada del *Zeitgeist* hegeliano y del concepto *paradigma* de Thomas Khum.

20 En este punto, veáse el ensayo del filósofo italiano Giacomo Marramao en *La secularización de la filosofía*, Giovanni Vattimo compilador, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 153-174. El texto explica la aportación del filósofo judío Karl Löwith, discípulo de Heidegger, crítico radical de las filosofías de la historia y quien detectó el origen hebraico de las nociones de progreso y tiempo lineal. Pero el primero en mencionar las características de Occidente fue Max Weber “quien formuló la idea de que la concepción judeocristiana de la “redención”

ría las nociones de progreso razón y secularización que se entronizan a partir de la ilustración tendrían una matriz religiosa.

Sobre cuándo inicia la modernidad, eso depende, nos dice Kolakowski, del aspecto a partir del cual configuremos a la modernidad. Es decir, habría que establecer cuál es el aspecto del que la modernidad no puede prescindir sin dejar de ser lo que es y rastrearlo hasta su nacimiento, en esos casos la modernidad puede remontarse hasta la alta Edad Media, o bien remitirse tan sólo al siglo XX. Pero si tomamos como base el desarrollo científico, la modernidad partiría del siglo XVII, siglo en el que el conocimiento científico sentó sus bases. La historiografía más convencional señala como punto de partida el proceso que se conoce con el nombre de Ilustración, cuando se inicia el predominio de la razón, la difusión del conocimiento, el imparable desarrollo científico y tecnológico y el abandono de las ideas y principios religiosos. Señalar el comienzo de la modernidad y ubicarlo cronológicamente no resulta un ejercicio inútil porque las críticas a los efectos devastadores de la modernidad o la tensión entre lo viejo y lo nuevo, entre cambio y tradición nos parecen exclusivos de nuestra época. Hay una sensación de “viejo” en los debates de mucho de los presupuestos modernos, como dice Kolakowski:

Experimentamos una abrumadora, y al mismo tiempo humillante sensación de *déjà vu* al seguir –y participar en ellas– las discusiones contemporáneas acerca de los efectos destructores de la llamada secularización de la civilización occidental, la evaporación, al parecer en marcha, del legado religioso y el triste espectáculo de un mundo sin Dios. Se diría que de pronto despertásemos para advertir cosas que los humildes –y no por fuerza muy instruidos– párrocos llevan tres siglos diciendo –y escribiendo al respecto–, renunciando repetidamente en sus sermones dominicales. No dejan de explicar a su grey que un mundo que ha olvidado a Dios ha olvidado la distinción mis-

puede ser la clave que explique la experiencia cultural absolutamente *única* que ha vivido Occidente”. El mismo Weber extrajo el corolario acerca del destino hegemónico de tal “unicidad”, cuya potencialidad racionalizadora, capaz de imponerse a todas las demás culturas, es literalmente incomprensible si se le aísla de su energía interior originaria”, p. 155.

ma entre el bien y el mal, ha hecho que la vida humana no tenga sentido y se ha hundido en el nihilismo. Y ahora nosotros orgullosamente atiborrados de conocimiento sociológico, histórico, antropológico y filosófico, descubrimos la misma sencilla sapiencia, que procuramos expresar en lenguaje más refinado.²¹

Pero volviendo al punto de partida, la Ilustración parece erigirse en el puerto de salida del gran proyecto cuyos efectos y *zagotamiento*? estamos presenciando en las postrimerías del siglo XX. No debo detenerme demasiado sobre la Ilustración, aunque si debo señalar que buena parte de la *kulturkritiker* antimoderna ve en los procesos que desata la Ilustración la génesis de los grandes males modernos. Los pensadores de la Escuela de Francfort conciben la Ilustración como un proceso totalitario en el que desemboca la tajante separación entre cultura y naturaleza. Las luces son el corolario de la lucha contra el mito (los mitos que ofrecen resistencia se convierten en argumentos y de esta manera coadyuvan al proyecto ilustrado) de la desacralización del mundo. El pensamiento calculador, la abstracción, el desarrollo científico como la mano instrumental de la metafísica, son la gran herencia ilustrada y con estas herramientas, sería más correcto llamarlos instrumentos, se cumple el objetivo de la Ilustración: “liberar a los hombres del miedo y convertidos en señores.”

El mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad, los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alineación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que pueda hacerlas. De tal modo, el *en sí* de las mismas se convierte en *para él*.²²

Sinteticemos, con la ilustración se levantan tres banderas que definen el proyecto moderno: razón, secularización y progreso.

21 Leszek Kolakowski, *ibid* p. 15.

22 Teodoro Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*, Taurus, Madrid, 1994, p. 64-65.

Razón

¿Cómo se ha expresado la razón ilustrada, cuáles han sido sus principales manifestaciones y cómo fue colonizando el mundo de vida? En el momento histórico que conocemos como Ilustración se sientan las bases de lo que es nuestra modernidad occidental que después se transformaría en una modernidad universal con su discurso liberador del hombre de la superstición y el mito de la difusión del conocimiento como la gran panacea, porque a decir de Kant, la “Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad”.²³

En un primer momento la razón se subsume a la ciencia y a su expresión más conocida por todos: la técnica. La razón aparece como pensamiento calculador y transformador. Esa razón científica se “presenta tan ambiciosa como la religión y la metafísica que desplaza” y en esto radica su carácter totalitario por que no sólo pretende dominar el mundo calculable a través de la mano técnica, sino que busca penetrar y de hecho lo hace el *mundo de sentido*, irrumpiendo en los campos que tradicionalmente estaban reservados a la filosofía y la religión.

La segunda manifestación de la razón ilustrada, quizá la más evidente y dislocadora de los mundos de vida, es su pretensión universalista. La racionalidad ilustrada se erige en la razón universal, decretando el proceso de madurez y progreso por el que deben transitar todos los pueblos de la tierra. Aquí la razón crea uno de los mitos más crueles que ha servido para justificar el colonialismo y la conquista. La Europa cristiana simboliza el *espíritu del mundo* hegeliano y es el paradigma de lo que debe ser el resto de la humanidad.

Lo que interesa saber es *quién es el sujeto de la Ilustración*. Según Kant sería el *Mensch*, el hombre. Pero si se hurga un poco más se verá que ese “hombre” *somos nosotros los europeos*. Esto significaría que la Ilustración no es la transformación de la humanidad mítica o preilustrada en una humanidad ilustrada sino, más bien, la llegada de un destacamento o avanzadilla de la misma a la madurez. Esa avanzadilla es Europa. El punto es ca-

23 Reyes Mate, *Ibid.*

pital, dado que ese logro histórico (la mayoría de edad de la humanidad) impone deberes y da derechos respecto al resto de la humanidad. Se verá así que el *mito de la modernidad*, que denunciaban los ilustres francfortianos, no se para en un sometimiento del hombre a la técnica y de la razón a la naturaleza sino que va más allá pues cristaliza en una teoría del poderío y en ideología de dominación.²⁴

Un tercer elemento que identifica a la razón ilustrada es aquel que equipara conocimiento y moralidad y establece el supuesto de que el conocimiento científico garantiza la evolución moral del hombre. Es decir éste alcanzará la cúspide de sus capacidades con el desarrollo del conocimiento. Estamos aquí frente a una visión nítida de cómo se concibe el progreso, entendido como una línea ascendente en el que cada momento de la historia es mejor que el anterior y esto es posible gracias al conocimiento que garantiza un dominio cada vez mayor del hombre sobre el mundo; la larga marcha de civilizaciones hacia nuevos estadios de desarrollo humano, que permite el perfeccionamiento de sus cualidades morales. Unida a esta visión providencial de la historia, que pareciera concebida como parte de un historicismo y que las filosofías de la historia convirtieron en dogma, encontramos una cuarta característica: la idolatría del progreso mismo. Una fe ciega en el progreso acompañó el caminar del hombre en los últimos tres siglos. Éste se fundamenta en la “infalibilidad” de la ciencia y se rige por sus leyes. Es casi un lugar común hoy criticar el progreso como la fuente de la desacralización del mundo, del *olvido del Ser* o la deshumanización a la que conduce concebir la tecnología –la expresión más depurada del progreso– como sustituto de la lucidez y no como resultado de la misma. Para los fines que interesan a este trabajo definiré progreso en los términos en que lo ha hecho el pensamiento ecológico. Pensamiento nuevo muy propio de los tiempos que vivimos pero que hunde sus raíces en muchos de los postulados filosóficos que he manejado y que adopta, en algunos momentos, posiciones radicales y de un dogmatismo similar a la noción de progreso que

24 Reyes Mate, *Ibid.*

nes de la continuidad indefinida de la humanidad de la tierra; o aún: incluye en tu elección presente, como objeto también de tu querer, la futura integridad del hombre.²⁶

Otro aspecto pernicioso del progreso es la imposición de una sola visión del mundo. Occidente ha olvidado con frecuencia que nunca hubo un solo foco cultural del mundo, paralelamente se desarrolló una diversidad de culturas en diferentes puntos del planeta y la gran civilización del hombre es una confluencia de ideas y aportaciones.

Uno de los males derivados del progreso es la noción de eurocentrismo, un enfoque que lleva al mundo a una monocultura en torno a los valores culturales e ideológicos de Occidente. El antropólogo Levi-Strauss nos dice que la verdadera contribución que han hecho las culturas diferentes de Occidente no son sus invenciones particulares sino la distancia diferencial que hay entre ellas. El pensador estructuralista cree que los individuos de cada cultura deberían mostrar humildad y agradecer que haya culturas diferentes a la suya. Aquí aparece la tolerancia hacia lo diferente que la euforia del progreso occidental ha impedido. Existe un debate aún inacabado sobre la universalidad de ciertos valores culturales como la democracia y los derechos humanos. Las posiciones relativistas ignoran que muchas prácticas y valores tradicionales tienen un carácter claramente represivo. Muchas veces la tradición puede ser sinónimo de opresión e incluso de crueldad como el sojuzgamiento sexual, el infanticidio o la esclavitud.

Secularización

El fenómeno de la pérdida de mitos en la modernidad ha sido estudiado principalmente por Max Weber. El proceso de racionalización ha impactado no sólo a las sociedades sino también a la cultura y la personalidad del hombre moderno. La sociedad ha sido marcada por la racionalidad y ello ha des-

embocado en que la sociedad moderna se estructure alrededor de instituciones tutelares de Occidente. La desmitologización y su proceso concomitante la racionalización, fueron estudiadas en el libro que se ha convertido en icono del pensamiento de la Escuela de Franckfort y sus herederos: *Dialéctica de la Ilustración*. El proceso secularizador puede conceptualizarse como la progresiva sustitución del pensamiento religioso por principios racionales; en un sentido más amplio constituye la desmitologización que se ha producido en el mundo, particularmente en Occidente, desde hace varios siglos. Fernando Savater nos dice acerca de este proceso,

Desde fines del siglo XVI hasta nuestros días "secularizar" ha venido significando la reducción a la vida laica de los clérigos, el traspaso de las propiedades eclesiásticas a dueños profanos, la ruptura del monopolio papal de la interpretación bíblica, el ocaso de la religión como guía única de la vida, la conformidad con el mundo tras su negación por la fe en lo sobrenatural, la desacralización de la realidad, el desinterés de la sociedad moderna por la religión, la trasposición de creencias y modelos de comportamiento o legitimación desde la esfera religiosa a la secular.²⁷

Los estudiosos del mito coinciden en señalar que la Ilustración sustituyó el mundo mítico por formas de pensamiento racional y esto fue posible por la matriz judeocristiana de nuestra cultura y su cosmovisión de un Dios único separado del hombre que despojó a la naturaleza de su misterio y la convirtió en objeto de explotación: "... Con la invención de ese Dios único la naturaleza quedó a merced de la intervención despiadada del hombre y se constituyeron los principios de una razón instrumentalista, que ha conducido a la incontrolable destrucción de la naturaleza en nuestros días".²⁸ El lamento de Nietzsche en la *Gaya ciencia* "¡En casi dos milenios ni un solo nuevo dios!" puede sintetizar ideas de la abierta crítica al cristianismo que lo anima; la nostalgia de mitos en un mundo desacralizado y sin

27 Fernando Savater, suplemento *Babelia*, julio 1999.

28 Herbert Frey, "El nihilismo como filosofía de nuestro tiempo", en *Theoria Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 2, noviembre de 1995, p. 34.

26 Reyes Mate, *Op cit*, p. 266.

trascendencia. El tema de la pérdida de mitos y la entronización del mito ilustrado es una cuestión que han trabajado varios filósofos alemanes contemporáneos, particularmente Odon Marquard y Hans Blumenberg,²⁹ pero también otros como Levi-Strauss y Kolakowski. Estos teóricos coinciden en que los mitos forman parte de la naturaleza del hombre y que éste no puede vivir sin mitos, la prueba de ello es que la propia ilustración generó sus mitos. De acuerdo con Maquard el *polimitismo* propio del mundo premoderno fue sustituido por un *monomito* que secularizó la escatología cristiana, convirtiéndola en la triada moderna de progreso, filosofías de la historia y revolución.

¿Por qué es importante el mito? Pareciera ser la pregunta obligada. Se podría afirmar que los mitos humanizan al hombre y hacen que su mundo cobre sentido. La ausencia de valores que caracterizan a la modernidad y que se ha llamado el nihilismo de la cultura tiene su origen en la pérdida de mitos y su correlato definitivo: la muerte de Dios. En una definición aproximada, la del mito como un proceso *liminal*, se enfatiza que los mitos responden a las preguntas fundamentales del hombre y preservan el misterio de la naturaleza.

Los mitos relatan cómo una situación pasó a otra, cómo se pobló un mundo despoblado, cómo se transformó el caos en cosmos, cómo los inmortales se hicieron mortales, cómo aparecieron las estaciones en un clima que carecía de ellas, cómo la unidad primigenia de la humanidad se escindió en una pluralidad de tribus o naciones, cómo seres andróginos se convirtieron en hombres y mujeres, etc. Los mitos son fenómenos *liminales*: suelen ubicarse en un tiempo o en un lugar que está "entre una cosa y otra".³⁰

La ausencia de mitos ha vaciado de sentido al mundo. El *logos* moderno ha ido despojando al hombre del lugar privilegiado y lleno de sentido que tuvo

29 Para Blumenberg la edad moderna no es sólo la secularización de los fundamentos religiosos sino una época radicalmente distinta. Véase el artículo de Reyes Mate, "Mito, razón y logos en Walter Benjamín" en *Theoria, Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 1, julio, 1993.

30 Enciclopedia internacional de las Ciencias Sociales Aguilar, México 1976, p. 150.

en el mundo poblado de dioses. Como ya hemos visto, para algunos autores el monoteísmo fue el principio del fin, pero fue la demolición del cristianismo en la filosofía de Nietzsche el que dio el golpe de gracia a las esperanzas del hombre. La ciencia moderna fue despojando al hombre de sus certidumbres, primero la revolución copernicana desprendió a la tierra de su sol, siglos después Darwin incluyó al hombre en la cadena de las especies y finalmente el psicoanálisis lo despojó de la soberanía de su conciencia. El hombre quedó así solo en un universo misterioso e inconmensurable, emparentado con los animales y ni siquiera dueño de su propio yo. Herbert Frey, retomando a Blumenberg, nos reseña el vacío en el que el hombre quedó en ese paso de la Edad Media a la modernidad.

La Edad Media cristiana se caracterizaba por una visión muy específica del hombre y del mundo. Se creía poseedora de un saber prácticamente indiscutible y natural acerca del mundo y de la historia, la procedencia del hombre y la finalidad de su existencia. No obstante al perderse, a fines de la Edad Media y en el curso de la Era Moderna, la credibilidad de este saber casi incuestionado, no desaparecieron al mismo tiempo las interrogantes a las que dicho saber incuestionado había dado respuesta. En otras palabras, la crisis de credibilidad que sufrieron las grandes respuestas medievales originó un exceso de preguntas, que podría describirse como un sistema de vacíos en busca de nuevos contenidos. Pero aún si en la Era Moderna impera la necesidad de llenar esos vacíos, Blumenberg coincide en este aspecto casi totalmente con la opinión de Nietzsche de que esta era carece de los medios necesarios para encontrar una respuesta adecuada a las interrogantes heredadas de la Edad Media y no logra llenar adecuadamente el marco de los vacíos que le legara el medioevo cristiano. Los equivalentes modernos de los contenidos teológicos medievales son sustitutos deficientes, meros sucedáneos que se aferran a nuestras desmesuradas esperanzas por encontrar un sentido, aparentando su supuesta realización.³¹

Un ejemplo de que el hombre no puede vivir sin mitos es la sociedad de masas en este fin de siglo, que pareciera ser altamente *mitógena*, es decir pro-

31 Herbert Frey, *op. cit.*

ductora de mitos, son mitos efímeros creados por el consumo y la banalización de los medios masivos de comunicación. Pero las ideologías políticas que en muchas ocasiones ensangrentaron el siglo XX fueron también sucedáneos de los mitos. El renacimiento religioso y los signos de integrista e intolerancia de algunas religiones o la reedición de fenómenos nacionalistas han sustituido a su vez a las ideologías cuando el socialismo autoritario se derrumbó en Europa del Este. La ciencia y la tecnología han contribuido, como hemos visto, con su desarrollo a la pérdida progresiva de mitos. La ciencia separada del saber humanístico es la manifestación de la razón y ésta es la que confiere el carácter faustico a la modernidad. En la ciencia, que hasta ahora parece seguir un camino propio, hay una lógica transgresora, que en algunos casos parece estar desprovista de ética, en ir siempre más allá en superar todos los límites, ésta *hybris* empieza a tener ya su correspondiente *némesis* no sólo en las consecuencias deshumanizadoras y en los dilemas éticos que generan las innovaciones científicas, tales como la manipulación genética, como también por las graves y quizá irreversibles agresiones al medio ambiente.³²

La forma en que los críticos de la modernidad hoy y sus precursores más tempranos desde el *Sturm und drang* hasta el *zeitgeist* en el que se insertó la generación de 1914 de intelectuales alemanes,³³ han tratado de echar por tierra estos postulados, constituye



Carlos Márquez.

"Les glaneurs", 1999. 150 x 180 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

la columna vertebral de toda la crítica. Ya he mencionado en el "mapa contemporáneo" de la crítica a la modernidad los diferentes matices ideológicos que enfrentan entre sí a estas corrientes de pensamiento y las diferentes maneras en que abordan la modernidad. Sin embargo, no está de más reiterar estos talentos y ver algunas otras versiones de esta crítica.

El romanticismo, las vanguardias y las ideologías revolucionarias de la edad moderna, son en gran medida reacciones antiilustradas. Las tres tienen en común ser hijas del espíritu crítico de la modernidad ilustrada. De entre ellas el romanticismo reivindica la tradición, el mito y el héroe como protagonista de la historia. El romanticismo adopta de la ilustración el optimismo acerca del espíritu humano y es el padre ideológico de uno de los grandes males de la modernidad y, también de la "posmodernidad": el nacionalismo, basado en la idea de la comunidad y raza que llevará a extremos criminales en nuestro siglo la creencia en el *Volkgeist*. Las vanguardias harán de la actitud iconoclasta su divisa aunque fascinadas por los frutos del progreso rendirán culto a la máquina.³⁴ La vanguardia futurista

32 En este tema es importante señalar los esfuerzos de una parte de la comunidad científica por vincular el saber científico a las necesidades humanas, que constituye toda una corriente en el pensamiento científico contemporáneo. Los avances de la ciencia y la tecnología han derivado también en una reacción anticientífica preconizada por algunos autores. ¿Cuáles deben ser los límites del conocimiento? O más bien ¿Debe haber un límite en el conocimiento; hay fronteras que la ciencia no debe rebasar? Sobre estos temas. Cfr. El libro de Roger Shattuck, *Conocimiento prohibido*, Taurus, Madrid, 1988.

33 Véase Francisco Gil Villegas, *Los profetas y el mesías*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

34 Los antiguos veneraron al caballo y al barco de la vela; la nueva edad a la locomotora y al paquebote. Probablemente

verá en la locomoción el *Pathos de la Epoca* y verá en la tecnología lo que otras vanguardias verán en el escape de la razón y las ideologías revolucionarias en la destrucción: El nacimiento del hombre nuevo; la búsqueda mesiánica de redención que delata la impronta religiosa y mítica de muchas de las creencias de nuestra modernidad. Una visión de ciclos que supone la ruptura de la linealidad del progreso, un morir y renacer continuo, llámese apocatástasis o eterno retorno, siempre está la nostalgia del principio, del volver a empezar de regresar a la primigenia edad de oro, al salvaje, al puro, al incontaminado, el hombre en su estadio mítico auroral, de ahí deriva quizá el gusto de las vanguardias por el arte primitivo y no occidental; ese sabor arcaico que poseen muchas de las obras modernas. Esta nostalgia del principio se manifiesta en la modernidad desde sus albores, pues a decir de Octavio Paz, ésta comienza con dos restauraciones: el renacimiento y la reforma protestante, la primera es el retorno a las fuentes filosóficas y estéticas del paganismo grecolatino, la segunda, la adopción de elementos del cristianismo original.³⁵

En el caso de las vanguardias hay que destacar su escape de la razón, su rechazo a Occidente, su reconocimiento de lo Otro: lo negro, lo primitivo. Las vanguardias son deudoras de la antropología –ciencia moderna e ilustrada– que había empezado a hurgar, con gruesos ropajes metodológicos ilustrados los pueblos y hombres todavía no incorporados a Occidente.

el poema de Whitman que impresionó a sus seguidores fue el dedicado a una locomotora Valery Larbaud escribió una oda memorable al *orient-express*, “el tren de los millonarios”; Cendras su no menos memorable *prosa del transiberiano*, primeras nupcias de la poesía y del cine. Los futuristas cantaron al automóvil y más tarde se multiplicaron los poemas al avión, al submarino y a los otros vehículos modernos... También los trasatlánticos encendieron las imaginaciones apenas si es necesario recordar la *Óda Marítima* de Alvaro Campos escrita desde los muelles de Lisboa pero también desde Liverpool, Singapur, Yokohama, Harbin. Octavio Paz, “El Romanticismo y la poesía contemporánea”, *Vuelta* 127, (junio 1987), p. 23.

³⁵ “Ruptura y restauraciones” en *Vuelta*.

Epílogo y recapitulación

Decía Hanna Arnedt en *The burden of our time (la carga de nuestro tiempo)* que el resentimiento es la característica efectiva del hombre moderno. De este sentimiento ontológico y metafísico al hombre sólo lo puede curar la gratitud. Un agradecimiento por los escasos bienes que lo acompañan al nacer, desnudo como está de certidumbres descentrado y atónito como lo ha dejado la conquista del pensamiento y los horrores de este siglo.

Una mirada al siglo XX es asomarse al depósito de cadáveres en que la historia se transformó. Quizá habrá quien replique y nos recuerde que la barbarie ha estado siempre presente pero nunca como en este siglo la capacidad para producir el mal fue tan completa y tan cínicamente justificada por las ideologías que la generaron. En este depósito están las víctimas de las ideologías de las Teodiceas de la historia; las víctimas de Auschwitz que pueden simbolizar a todas las víctimas del mal. Bajo el rostro del fascismo y su afán de perpetuar las jerarquías o del comunismo con su consigna de que el fin justifica los medios. El mal como parte consustancial el Ser del hombre, ha adoptado las formas del campo de concentración, del gulag, del hospital psiquiátrico. En Auschwitz, en Moscú, en Phom Penh. Sus víctimas han sido judíos, armenios, bosnios, indios, tutsis, famélicos campesinos, rusos, camboyanos, chinos, víctimas de las guerras y los experimentos sociales.³⁶ El siglo ha sido una gigantesca pira sacrificial en la que se ha consumido el sufrimiento inútil.

Los peores crímenes del siglo –y no sólo del nuestro– han sido cometidos en nombre de los grandes ideales, de las verdades metafísicas. Esto a fuerza de repetirlo acaba siendo una verdad de perogrullo, pero es que la humanidad en abstracto ha olvidado muchas veces que está conformada por hombres de carne y hueso que ríen y que sufren; y no hay momento en que el *hombre sea más hombre* que cuando

³⁶ Según un libro recientemente publicado, se calcula que alrededor de 30 millones de personas murieron de hambre en China a principios de los años sesenta como resultado de los experimentos de la llamada revolución cultural.

sufre porque el sufrimiento nos hace ver al otro en su infinita indefensión.³⁷

En una entrevista Emmanuel Levinas, el filósofo de la alteridad y la tolerancia –quien afirma que en el rostro del hombre, en su mirada, está la huella del sufrimiento y la súplica. Una súplica que expresa más el rostro que el lenguaje y que musita *no me mates*– afirma que no sólo el rostro sino también la nuca de una cabeza vencida, en la fila que arrastra la humanidad de los parias de un régimen totalitario que preguntan por sus familiares deportados. Ahí también es posible observar la pesadumbre del hombre vencido. Su dolor.³⁸

Nadie puede negar –y más allá de creer o no que vivimos en el peor de los mundos posibles que el siglo XX arroja un saldo atroz de crímenes e intolerancia; es de ésta conciencia que surge “la reparación humanitaria”. La reivindicación de la víctima es uno de los rostros de la posmodernidad, aquel pensamiento que rechaza el cálculo y que niega que el vacío que deja un hombre que muere puede ser llenado tan instantáneamente como la operación de poner un número en lugar de otro. Si el progreso del que hablaba Renan en *El porvenir de la ciencia* era la creencia en que el uno se sumerge y se funde en todo de una humanidad que camina rumbo a la perfección, la posmodernidad recuerda al hombre solo en su absoluta singularidad. La víctima no es reemplazable, deja un hueco que no se llena. Sólo una modernidad que posibilitó el exterminio de seres humanos en masa puede enarbolar, así en abstracto, el concepto de humanidad, como los huevos prescindibles que pueden quebrarse en la universal tortilla de Lenin.³⁹ La modernidad y su carga desmitificadora y racional puede tener como epílogo una sombría frase de Max Horkheimer: al cono-

cimiento sólo le basta un campo de concentración.

Lo que presento en este ensayo es una síntesis de las vigorosas resonancias del eco de un debate sobre el que se ha escrito y se sigue escribiendo una enorme cantidad de libros y artículos y continúa como uno de los grandes temas de nuestro tiempo. Existen muchas aristas y puntos a tratar, yo no he pretendido ser exhaustivo y me he concentrado en aquellos puntos que a mi juicio pueden configurar este concepto nebuloso y omnipresente. Debo afirmar, por último, que la modernidad, desde sus más tempranas manifestaciones, ha albergado en su seno una crítica que puede constituirse en una especie de contrapuntos y que se han convertido en verdaderos sistemas filosóficos o en actitudes de vida. De la filosofía de Nietzsche a la contracultura de los años sesenta hay una misma línea de pensamiento, pero antes del autor de *Genealogía de la moral*, es posible seguir el rastro y entroncar con vertientes de pensamiento que ya criticaban la pérdida de mitos y buscaban la raíz del hombre moderno, no es por ello de extrañar que muchos poetas hayan resentido su pérdida y en el lamento de esta ausencia, esté el origen de su filiación antimoderna, expresada muchas veces en actitudes políticas conservadoras o en formas de vida aristocráticas. Para Heidegger el Ser adviene en el decir poético; la esencia de todo poetizar se devela para el filósofo alemán en las visiones de Hölderlin, Rilke o Trakl. El poeta de la modernidad no encuentra su lugar en el mundo.

37 Emanuel Levinas, Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura núm. 12, 1993.

38 Vasili Grossman cuenta en *Vie et destin* como en la Lubianka, en Moscú, ante la famosa ventanilla en la que se podía entregar cartas o paquetes a los familiares o amigos de los detenidos por *delitos políticos* u obtener noticias suyas, las personas hacían colas leyendo, cada una en la nuca de la persona que la precedía, los sentimientos y las esperanzas de su miseria... en ella se lee toda la debilidad, toda la mortalidad desnuda y desarmada del otro. Emmanuel Lévinas, “El otro utopía y justicia en Archipiélago”, *Cuadernos de crítica de la cultura*, *op cit.*

39 Algunos pensadores judíos han denunciado los riesgos de hablar de la humanidad en general y no del hombre en particular. F. Rosenweitz afirma que nunca se han cometido más crímenes que cuando se ha hablado de los derechos de la humanidad. (Reyes Mate) Por otro lado, es un hecho que el pensamiento ilustrado adoptó la noción de humanidad designando a los sujetos libres y racionales que tenían una igualdad por encima de sus diferencias particulares. Esta doctrina surge del iusnaturalismo del siglo XVII y es retomada por Kant. El romanticismo y el siglo XIX en su vertiente antiilustrada con figuras como De Maistre y Savigny retoman el concepto de *Volkgeist* y rechazan la doctrina del derecho natural. Ambas posiciones se ubican en el debate sobre la existencia o no de valores universales. Cfr. *¿Dónde están los bárbaros?* En Kolakowsky *op. cit.*. El mismo filósofo polaco sostiene que al pensar en la humanidad estamos dejando atrás el *hombre concreto* del marxismo. El bien y el mal y los imperativos morales de la humanidad no está sujeto a acasos históricos ni a situaciones de excepción.



Carlos Marquez.

De la serie "Perfumes".

"Nota roja". 1998. 180 x 150 cms., acrílico s/t.

COMPRENSIÓN Y EXPERIENCIA DEL ARTE EN GADAMER

Silvestre Manuel Hernández*

para Salustia Moreno

La hermenéutica no es una reflexión sobre las ciencias del espíritu, pues ella está dentro del campo cognitivo de estas disciplinas del saber, sino una explicación del suelo ontológico sobre el que estas ciencias pueden edificarse. Es el intento de excavar debajo de la empresa epistemológica para sacar a la luz sus condiciones propiamente ontológicas, o dicho de otra forma, con ella se inicia el retorno desde la ontología hacia los problemas epistemológicos. La intención, o método, en la hermenéutica, cambia, en lugar de preguntar por el “cómo se sabe”, cuestión que atañe más a una filosofía de la mente y a variantes del pensamiento en tanto aprehensión de conceptos y su consiguiente procesamiento, se interroga por “cuál es el modo de ser del ente que sólo existe comprendiendo”. Aquí está latente la posibilidad de referir un signo (objeto o acontecimiento usado como evocación de un hecho) a su designado, o la operación mediante la cual un sujeto (intérprete) refiere un signo a su objeto (designado).

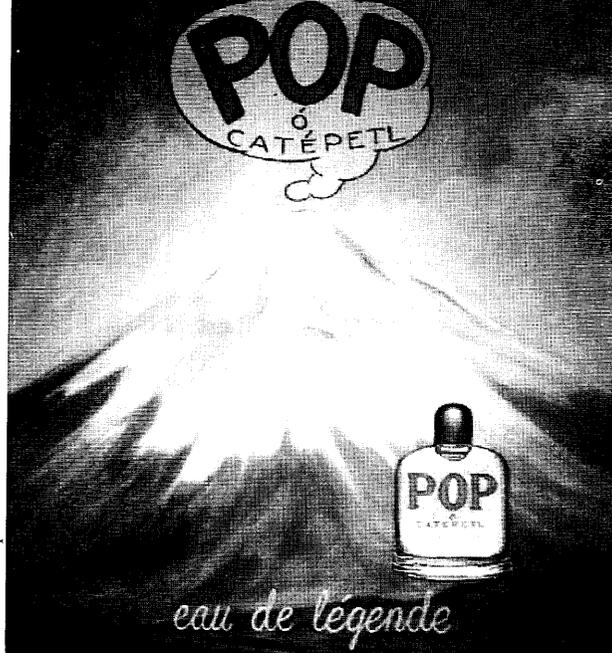
Desde la hermenéutica filosófica de Hans –Georg Gadamer (Marburg, Alemania, 1900), la obra de arte es una representación, pero no representa algo que ella no sea, no es una alegoría, sino un “significado” que puede encontrarse en su propio decir; esto funciona como un postulado universal. Y el arte es posible porque en su hacer figurativo la naturaleza deja todavía algo por configurar, es decir, le

cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene.

El objetivo de este trabajo es presentar lo que en Gadamer se puede considerar como “comprensión” y “experiencia del arte”, manifestados a través del juego, el símbolo y la fiesta. Para precisar estos términos, el estudio se aboca, en primer lugar, a la comprensión, y se parte de ahí porque todo conocimiento tiene un cuerpo de presupuestos en el cual se apoya. En segundo lugar se expone la concepción del lenguaje, pues gracias a él se puede establecer una disertación en cualquier campo del saber humanístico, social o científico, y porque la palabra actúa como un anticipo del pensar consumado. Por último se caracteriza el trinomio de la experiencia del arte, inmerso en una visión crítica contemporánea donde la comprensión del arte y la práctica artística en la era de la industria cultural es inadecuada, porque en ella se degrada al co-jugador a un mero consumidor por explotar, y se hace a un lado el sentido antropológico que yace en el fondo de estos elementos.

La metodología de estudio consiste en analizar las ideas del filósofo alemán y hacer un desglose de los postulados implícitos que desde la óptica del autor fundamentan los conceptos a dilucidar; así mismo, se hacen referencias a otros pensadores del quehacer estético con el fin de mostrar el *continuum* de ciertas valoraciones y juicios que han permeado la reflexión sobre los fenómenos artísticos y filosóficos. Como se apreciará, el ensayo que se ofrece no es un

* UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.



"Pop-ó-catepetl", 2000. 80 x 60 cms., acrílico s/t.

esclarecimiento lógico –formal de los argumentos onto– estéticos de Gadamer, sino una aproximación a las líneas de investigación validadas por sí mismas en el discurso gadameriano.

Consideraciones previas

La historia denota los actos, los pensamientos e instituciones de los seres racionales, esto es, de individuos motivados por una concepción de sus propósitos. Es un proceso específico e indispensable para la comprensión de los asuntos humanos, para develar el "por qué" de sentido. La experiencia estética, ligada a la historia del arte¹ y de la cultura, necesita de una explicación, que desde el seguimiento de la filosofía occidental es el producto de una respuesta a la pregunta ¿por qué?. Y en hermenéutica, el "por qué" atañe al sentido: "Nuestras acciones significan cosas para nosotros y para los demás y se comprenden en relación con esas significacio-

1 La idea de la historia del arte como disciplina autónoma con un tema de estudio y una tradición intelectual propia, proviene de la formulación alemana del *Kulturgeschichte* (de eminente raigambre hegeliana). Aunado a esto está la percepción estética, que modifica la totalidad de la historia de su objeto, pues éste está dentro de un orden histórico, que es estético y de gusto.

nes".² Hay dos vertientes en el "por qué" hermenéutico:

1. El "por qué" de intención. ¿Por qué hizo eso?, cuando se refiere a algún propósito intencional, la explicación no se vincula al pasado, sino al futuro, la respuesta no se relaciona con una causa, sino con una razón; en ello, las "razones" se toman como un tipo de respuesta a la interrogante "por qué".
2. El "por qué" de estilo. Cuando la respuesta al "por qué" no se enlaza con las razones, sino con el mayor o menor grado de coherencia o "relación significativa" entre la acción explicada y aquellas que la rodean.

Si esto se presenta en la esfera interna de la hermenéutica, desde lo "externo" el sujeto hermenéutico afronta cualquier problema desde una argumentación formal y un juicio estético, correspondiendo a lo segundo las características de:

- a. Se abstrae del propósito del objeto para verlo no como un medio sino como un fin, pero como un fin en sí mismo.
- b. Implica la experiencia, se circunscribe a la referencia de lo que se percibe, visual o auditivamente, como su objeto.
- c. Está animado por la formulación de la pregunta "por qué", que resulta apropiada para la comprensión del estilo: "un "por qué" que, una vez sustraído de todo propósito, cuestiona el restante significado".³
- d. Es resultado de juicios de valor: se ocupa del valor de ciertas experiencias.

Ahora bien, la experiencia del arte y de la historia definen el tipo de universalidad asumida en la hermenéutica, desde la perspectiva gadameriana: la comprensión es lo propio en la medida en que se asume como un elemento de integración regulado por la historia y la tradición, y en tanto dimensión hermenéutica del comprender – algo – como – algo y del comprenderse – hacia – algo, se proyecta "lo esencial" que se es, el carácter de proyecto hacia el que se vive. Gadamer parte de la intelección de que

2 Roger Scruton, *La experiencia estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 388.

3 *Ibidem*, p. 402.

sólo comprendemos lo que comprendamos como respuesta a una pregunta. De ahí que el sentido de esa constatación está precisamente en que se tiene primero que haber entendido la pregunta, antes de darle una respuesta o de poder entender algo como respuesta a ella.⁴ En Gadamer la hermenéutica adquiere un significado universal, consustancial a la filosofía, porque el ser finito del hombre (ser humano: ser histórico –finito, ser– ahí finito) está signado al cuerpo de la interpretación, y en los confines del mundo histórico se opera una mediación entre el pasado y el presente.

La comprensión es un acontecimiento, un movimiento de la historia en sí en el cual ni intérprete ni texto pueden ser pensados como partes autónomas. La comprensión en sí no es pensada en tanto una acción de la subjetividad, sino como completud de un acontecimiento de transmisión en el cual pasado y presente están en constante mediación.⁵

En este contexto es que se comenta la experiencia del arte.⁶

I Comprender

El comprender está vinculado por principio al tiempo, no sólo a la situación temporal o al espíritu de la época que determinan sincrónicamente al hombre, no sólo al decurso y al cambio de él; la comprensión para Gadamer está ligada retrospectivamente

te a la historia efectual (*wirkungsgeschichte*) cuyos orígenes no se pueden calcular diacrónicamente, y cuyo punto central consiste en que sólo se puede experimentar en el propio *tempo* de uno.

El hombre, orientado hacia la comprensión,⁷ transforma la experiencia de la historia en algo con sentido, o por decirlo de otra forma, la asimila hermenéuticamente. Y esto desemboca en el círculo hermenéutico que:

[...] por cuanto parte y todo se presuponen recíprocamente para poder ser comprendidos[...] la hermenéutica es primordialmente la doctrina de la inserción existencial en lo que puede denominarse historia (*Geschichte*), posibilitada y transmitida lingüísticamente.⁸

La hermenéutica, como doctrina de la comprensión, posee un rango histórico – ontológico, y la lingüisticidad constituye el modo de ejecución ínsito en ella que no se deja objetivar metódicamente.

El horizonte histórico es una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente. En la realización de la comprensión tiene lugar una fusión hori-zontica, y con el proyecto del horizonte histórico se lleva a cabo simultáneamente su superación.

Comprender implica dejar en suspenso la verdad de la referencia, es decir, se retrocede desde la referencia inmediata de la cosa a la referencia de sentido como tal, y se considera ésta como algo con sentido, con lo que la posibilidad de verdad queda en suspenso, así, el poner en suspenso es la verda-

4 Cfr. Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 186–187.

5 Linge lo expresa de la siguiente manera: “Understanding is an event, a movement of history itself in which neither interpreter nor text can be thought of as autonomous parts. Understanding itself is not to be thought of so much as an action of subjectivity, but as the entering into an event of transmission in which past and present are constantly mediated, Cfr. “Editor’s Introduction”, *Philosophical Hermeneutics*, Hans – Georg Gadamer, University of California Press, 1977, xvi. Traducción del autor.

6 Si se considera al arte carente de propósitos, como en algún momento de la exposición pudiera entenderse, ello no implica que se le considere carente de valor, estéticamente hablando, pues el arte tiene un valor en sí mismo.

7 El problema de la comprensión está relacionado con la explicación (concepto no analizado en el presente ensayo). Las disertaciones sobre *comprensión* y *explicación* tuvieron su origen a finales de siglo XIX y se sistematizaron con los aportes de Dilthey al pensamiento y quehacer de las *ciencias del espíritu* (su carácter es participante), cuyo referente es distinto al de las *ciencias naturales* (son objetivadoras). Las palabras en alemán para designar estos conceptos son *Verstehen* y *Erklären*, correspondiendo a la primera un conocimiento de tipo “empático”, y a la segunda uno con matices científicos, lógico – formales. Cfr. Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

8 Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 86.

dera esencia del preguntar. “Preguntar permite siempre ver las posibilidades que quedan en suspenso[...] Comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar”.⁹

Para Gadamer, lo fundamental en la hermenéutica filosófica es su señalamiento hacia un concepto totalmente distinto del saber y la verdad, que se revela y se realiza a través de la comprensión, en la cual se conjuntan los tres elementos de la hermenéutica, en la antigua tradición separados: *subtilitas intelligendi* (comprensión), *subtilitas explicandi* (interpretación), *subtilitas applicandi* (aplicación);¹⁰ en Gadamer esta (verdad) se vuelve un proceso único de la comprensión. Es necesario precisar que en esta disciplina (opuesta a la idolatría del método científico y a la autoridad anónima de la ciencia) su carácter está dilucidado por la *phronesis* y la *praxis*, como se vislumbra en *Verdad y método*, por la distinción entre una “razón técnica” de la ciencia, y una “razón práctica” de la comprensión.

La *phronesis*¹¹ gadameriana, que se opone a la *episteme* o *techne*, es una forma de razonamiento y de conocimiento práctico en la que hay un tipo distintivo de mediación entre lo universal y lo particular. No es la aplicación del método o la inclusión de particulares bajo reglas o universales determinados fijos. Este conocimiento práctico implica: “[...] el entrelazamiento peculiar del ser y el conocimiento, la determinación a través del propio devenir de uno, *Hexis*, el reconocimiento del Dios situacional, y *Logos*”.¹²

El comprender, en Gadamer, se inscribe dentro de la historia efectiva (*Wirkungsgeschichte*), que nos da forma constantemente, y por ello el comprender es siempre comprender en forma distinta. Bernstein aclara:

9 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. I., Salamanca, Sígueme. 1996, p. 453.

10 Gadamer lo expone en *Verdad y método*, T.I., p. 378. Y Richard J. Bernstein lo retoma en: “¿Cuál es la diferencia que marca una diferencia? Gadamer, Habermas y Rorty”, en *Perfiles filosóficos*, Siglo XXI, México, 1991, p. 76.

11 La reflexión de Gadamer sobre la *phronesis* se plantea desde la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, que remite a una “virtud intelectual”, véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. II., Sígueme, Salamanca, 1994, p. 92.

12 Richard J. Bernstein, *op. cit.*, p. 76.

Toda comprensión implica un encuentro dialogístico entre el texto o la tradición que tratamos de comprender y nuestra situación hermenéutica, siempre entendemos “la misma cosa” de manera diferente. Siempre comprendemos desde nuestra situación y horizonte, pero lo que tratamos de lograr es ampliar nuestro horizonte, alcanzar una fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*).¹³

Los horizontes, forjados en el pensamiento a través del lenguaje, no son cerrados sobre sí mismos; en esencia, son abiertos y fluidos. Al respecto, es necesario situar nuestro horizonte dentro de uno mayor, y “abrirse” a la pretensión de verdad que hay en las obras de arte, los textos o la tradición, es decir, permitir que nos hablen. En este sentido, el conocimiento abstracto, la finalidad en la comprensión o la completa autotransparencia del que posee el conocimiento es imposible, ya que se está en una situación dialogística o conversacional abierta con la misma tradición e historia que efectivamente nos está dando forma. Lo que podría concebirse como el ser, oscilando en esta configuración, es el acto dialogístico, pues:

El diálogo es en efecto la expresión más clara de una fusión de horizontes: para comprender al interlocutor, debo someter mi intención e integrarla con aquella que tengo enfrente: se trata de una operación eminentemente hermenéutico – lingüística, en la que la razón egocéntrica y monológica de la metafísica se abre a la alteridad.¹⁴

La fusión de horizontes procede de un doble rechazo: el del objetivismo, según el cual la objetivación de lo otro se hace olvidando lo propio; y el del saber absoluto, para el que la historia universal puede articularse en un horizonte único, pero

13 *Ibidem*, p. 77.

14 Maurizio Ferraris, al comentar la filosofía de Gadamer, apunta: “Il dialogo é infatti l’espressione più chiara di una fusione di orizzonti: per comprendere l’interlocutore, io devo piegare la mia intenzione, e integrarla con quella di chi mi sta di fronte; si tratta di un’operazione eminentemente ermeneutica – linguistica, in cui la ragione soggettocentrica e monologica della metafisica si apre all’alterità”, véase su libro *Storia dell’ermeneutica*, Bompiani, Milano, 1992, p. 276. Traducción del autor.

tal horizonte no existe, porque la tensión entre lo otro y lo propio es intrascendible. El concepto de fusión de horizontes da su verdadero valor al concepto de prejuicio: “[...] el prejuicio es el horizonte del presente, la finitud de lo próximo en su apertura a lo lejano”,¹⁵ representan aquello más allá de lo cual ya no se alcanza a ver. El horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que se ponen a prueba los prejuicios; parte de la prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la cual se forma parte. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo. “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos” [...] La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo nuevo y lo viejo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos”.¹⁶ El prejuicio no es el polo opuesto a una razón libre de presupuestos, sino un componente del comprender ligado al carácter históricamente finito del ser humano.¹⁷

Es pertinente decir que no es que la comprensión surja de la interpretación, sino que la interpretación es la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender. En la interpretación de la comprensión, lo comprendido “tiene la estructura de *algo como*”; y este *como* constituye la estructura del carácter explícito de lo comprendido, establece la interpretación. El *como* se presenta como “algo originario”, donde las cosas aparecen como una totalidad de funcionalidades. La interpretación descubre lo comprendido guiada por una orientación que fija el trayecto cognitivo que ha de seguirse, es decir, ella se realiza desde una visión previa para apropiarse de lo comprendido desde una conceptualidad anterior.

15 Javier Bengoa Ruiz de Azúa: “De la epistemología a la ontología: Heidegger y Gadamer”, “De Gadamer a Ricoeur”, en *De Heidegger a Habermas*, Herder, Barcelona, 1992, p. 105.

16 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. I., Sígueme, Salamanca, 1996, pp. 376–377.

17 El argumento del prejuicio como “condición de la comprensión” lo desarrolla Gadamer en *Verdad y método*, T. I., p. 344 y sigs.

En el comprender pareciera que hay una triple estructura de anticipación:

- Una estructura del cómo de la interpretación.
- Un sentido, que es el hacia dónde de la proyección, estructurado mediante posesión y visión.
- Una conceptualidad previa, desde la cual algo es comprensible como algo.¹⁸

II Lenguaje

Un ámbito por exponer, dentro del desarrollo que se sigue, es el del lenguaje, especificando que por él se entiende aquí no el sistema de las lenguas, sino el conjunto de las cosas dichas, de los mensajes más significativos. Gadamer nos dice:

El lenguaje [...] es la primera interpretación global del mundo y por eso no se puede sustituir con nada. Para todo pensamiento crítico de nivel filosófico el mundo es siempre un mundo interpretado en el lenguaje.¹⁹

El origen está en el aprendizaje de una lengua, la asimilación de la lengua materna es ya una articulación con el mundo. Esto implica que el proceso de formación conceptual que se produce en medio de esta interpretación lingüística nunca es un primer comienzo, siempre es un seguir pensando en la lengua que se habla y en la interpretación del mundo que ella ofrece. Nunca hay un comienzo desde cero: el lenguaje que expresa la interpretación del mundo es producto y resultado de la experiencia. Aquí experiencia no se inscribe en el sentido dogmático de lo dado inmediatamente; Gadamer sostiene que

18 Desde una vertiente interpretativa de la historia, César González habla de insertar a la comprensión en el círculo hermenéutico porque: “[...]a la regla de comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo: la anticipación de sentido que hace referencia al todo sólo llega a una comprensión a través del hecho de que las partes que se determinan desde el todo determinan a su vez a este todo”. Véase su artículo “La interpretación y la historia”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), México, UNAM, 1995, p. 99.

19 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. II., Sígueme, Salamanca, 1994, p. 83.

“La experiencia no es primariamente *sensation*. No es el punto de partida de los sentidos y sus datos lo que en rigor puede llamarse experiencia”.²⁰

La palabra y el lenguaje, que transmiten la cultura humana y patentizan la singularidad del individuo en su devenir y su hacer, están en el principio de la Historia. Por ellos el hombre reflexiona sobre la particularidad o la universalidad de un tipo de saber o sobre la existencia de un “fenómeno cualquiera” que inquiete su intelecto, como lo es el arte, en sentido general, o la belleza, en tanto categoría que: “[...] comprende naturaleza y arte, costumbres, usos, actos y obras y todo lo que se comunica y todo lo que, en la medida en que es compartido, pertenece a todos”.²¹

Un concepto próximo a lenguaje y discurso es *Logos*, el cual no significa la palabra, sino discurso, lengua, dar cuenta de algo, y finalmente, todo lo que se expresa en el habla, pensamiento, razón. El lenguaje, el discurso, en cambio, revela lo que siempre está en nosotros y lo que nos rehuye y así también revela lo justo y lo injusto.²²

Dentro del arte está la literatura, la obra de arte literaria como fenómeno lingüístico que posee una relación con la interpretación [interpretar (*auslegen*)] y así mismo se acerca a la filosofía; y como interés hermenéutico, el arte de la escritura, el cual puede manifestarse en la retórica (no consustancial a la obra literaria), concretizada en el discurso, que siempre lo es de y para alguien, y está determinado por su propio funcionamiento verbal, es autorregulatorio.²³ El escribir para alguien ya implica el problema de la disociación entre escritura y lectura, enmarcado en la comprensión y en una cuestión hermenéutica: “Cómo puede ser superada la distancia entre el sentido de un discurso fijado por el que escribe y el lector que lo entiende”.²⁴

20 *Ibidem*.

21 Hans – Georg Gadamer: “La cultura y la palabra”, en *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993, p. 15.

22 No uso los términos en su acepción ética, sino como valoraciones estéticas en una enunciación sobre el análisis de un hecho artístico.

23 Un análisis bastante lúcido sobre el *discurso*, desde las perspectivas que se abordan en este trabajo, y desde el ámbito del poder, lo realiza Michel Foucault en *L'ordre du discours*, Gallimard, París, 1971.

24 Hans – Georg Gadamer: “La fuerza expresiva del lengua-

El arte de la escritura une las posibilidades de la comprensión recíproca a través de la situación del diálogo y de la conversación, pues la prosa es un concepto hermenéutico.²⁵ La palabra quiere decir que hay un arte del lenguaje incluso allí donde el texto no está atado a un pie rítmico y a la métrica, sino que sigue el camino peripatético del pensamiento. Hecho que establece un vínculo entre el escribir comprensible y el escribir bien (relación entre sistematización de las ideas y concreción de las mismas en la escritura). El lenguaje, se puede contemplar en la actualidad, ha abandonado su lugar como totalidad lingüística y se ha subordinado a determinadas funciones de designación, como se ejemplifica con la matemática (geometría, en tanto conocimiento metódico) que parece ser el lenguaje unitario de la presente época.

Con respecto a la lectura, que es hasta la fecha la forma auténtica y representativa de concebir, e incluso palpar la participación del receptor en el arte, Gadamer reconoce tres instancias en el proceso, y las ejemplifica con la poesía:²⁶

1. Saber leer, entendiendo por esto descifrar el texto como una unidad oratoria, que parte de un

je”, en *Elogio de la teoría*, ed. cit., p. 133. El objetivo de Gadamer en este ensayo es exponer la disociación del lenguaje científico con el fenómeno lingüístico general en relación con la totalidad que nos une en una sociedad humana en el poder – hacer, y en el buscar, y encontrar de la palabra comunicativa. Véase la página 144.

25 Koselleck habla de la “tesis hermenéutica: el ser del lenguaje excede a sus aplicaciones discursivas”, en oposición a la “tesis pragmática: la situación semántica de un acto de habla excede el sentido de las palabras empleadas”. Cfr. Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 36.

26 La aplicación de esta forma de reflexionar se encuentra en la obra *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, donde el autor analiza poemas de Hölderlin, George, Rilke, Benn, Celan, Domin y Meister; donde se puede apreciar al poema con el valor de su contenido y no de lo que “se le pone encima”, siendo él lenguaje que no sólo significa, sino que es aquello que significa; las palabras retornan a algo que él, en el fondo, es: unidad mágica de pensar y acontecer. El poema no se agota por lo que se sabe de él, porque “se le conoce”, sino que cuanto mejor se le conoce, tanto más se le entiende. De acuerdo a Gadamer: “[...] tanto más lo interpreto, lo despliego (*auslege*) y repliego (*zusammenlege*); e, incluso, si me lo sé de memoria, hasta el fondo, tanto más me dice un poema verdaderamente bueno. No se hace más pobre, sino más rico.” Cfr. Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, ..., p. 192.

conocimiento previo; “un texto poético [...] no requiere la ratificación del lenguaje significativo”,²⁷ siempre se despierta otra cosa en la que nos reconocemos a nosotros mismos.

2. Son espacios intelectuales libres que la lengua poética abre y que el lector llena con su participación, para arribar a la “completud”, por el sujeto cognoscente, o por el que simplemente disfruta de la lectura y lo que ella genera en su interior.
3. Rellenar, significa que el lector, o el oyente, capta lo que hay más allá de la imagen poética y que hace su aparición en un momento de la lectura, y así mismo se adelanta en la dirección de lo que quiere decir. Pues hay algo en la imagen poética que nos presenta la poesía como si nunca se hubiera dicho antes y acabara de decirse para nosotros. Al “rellenar” se inicia la obra de arte en su auténtica realidad.

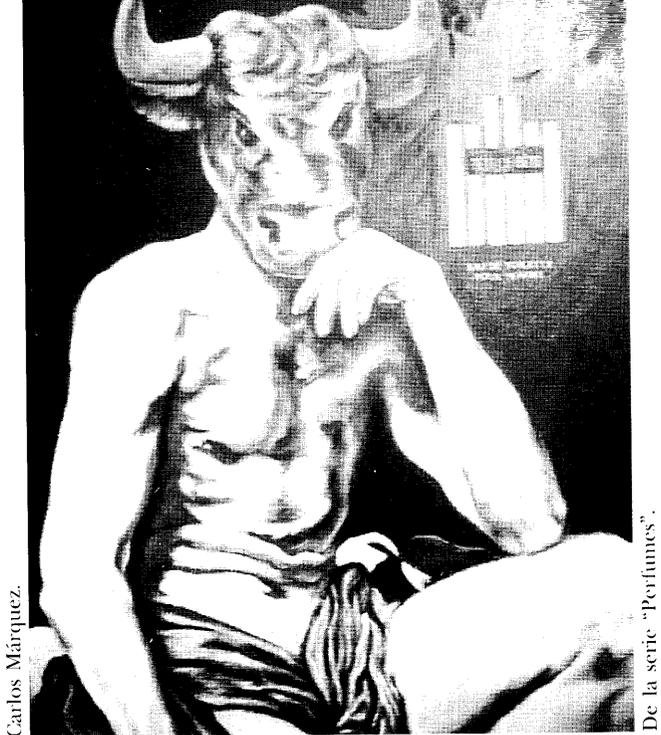
El lenguaje es acontecer lingüístico, es acontecimiento, no es proposición y juicio, sino que únicamente es si es respuesta y pregunta. Y aquí la hermenéutica sirve para desarrollar la posibilidad de transmitir al otro lo que uno piensa de verdad²⁸ y obtener de él la respuesta, la réplica de su modo de pensar; se trata siempre de acoger lo que el otro efectivamente quiere decir,²⁹ y de buscar y encontrar el “suelo común” más allá de su respuesta. Esto en el ámbito de la comprensión se remite a que se comprende cuando se comprende la pregunta para la que algo es respuesta; y la reconstrucción de la pregunta desde la cual el sentido de un texto se comprende como una respuesta para el propio preguntar, ya que el texto debe de ser entendido como respuesta a un verdadero preguntar.

Si se enfoca lo anterior a la literatura, como una de las experiencias estéticas, llama la atención los pasos que sigue Gadamer para llegar a ella a partir de la escritura, tales son: 1. El “estar escrito” forma

27 Hans – Georg Gadamer: “¿El fin del arte?”, en *La herencia de Europa*, Península, Barcelona, 1990, p. 81.

28 Dentro del sistema de Gadamer la verdad no se ciñe a la *adequatio intellectus et rei*, sino que pareciera ser una mezcla de motivos que se presentan en la fusión de horizontes.

29 Gadamer expresa: “Quien escucha al otro, escucha siempre a alguien que tiene su propio horizonte”, en *Historia y hermenéutica*, ed. cit., p. 121.



Carlos Márquez.

De la serie “Perfumes”.

“Tête de bête”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

el trasfondo de la literatura. La escritura, a diferencia del habla, no puede ayudarse a sí misma. 2. La escritura significa la pérdida de la inmediatez del habla. La escritura significa una disminución en cuanto a la lectura en voz alta, porque en ella no hay modulación, gestos o entonación. La escritura no deja de tener una autenticidad sorprendente, porque gracias a ella se puede alcanzar el sentido pleno de lo dicho por la palabra, “el paso a través de la escritura significa un desprendimiento del acontecer lingüístico originario”.³⁰ La escritura comunica la intención del habla en tanto en cuanto se aspire con ella a la transmisión de un contenido fijable, y le es propia una especie de identidad: “La literatura y, sobre todo, la obra de arte lingüística es, antes bien, una palabra dispuesta para ser leída correctamente desde sí misma(...)”,³¹ la obra de arte literaria tiene, más o menos, su existencia para el oído interior. El oído interior percibe la conformación lingüística ideal, algo que nadie podrá oír nunca, pues la formación lingüística ideal exige de la voz humana algo inalcanzable, y ese es precisamente el modo de ser de un texto literario.

30 Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 189.

31 *Ibidem*. La idea que subyace a esta concepción: la literatura a partir de la literatura, Tzvetan Todorov ya la había ex-

La literatura no se queda por detrás del lenguaje, como podría deducirse en un primer acceso a la escritura, sino que es obra de arte lingüística, y como tal, algo escrito que queda por delante de toda fonación, precisa Gadamer:

Sin embargo, lo común a toda literatura reside evidentemente en que, en cualquier caso, el que escribe mismo desaparece, porque ha determinado la manifestación lingüística según la idea de un modo tan pleno que ya no se puede añadir nada: todo está en las palabras del texto, tal y como éste aparece como texto. A eso le llamamos arte de escribir.³²

De lo anterior se desprende que el arte de escribir pertenece a toda obra de arte literaria. Y con respecto al texto, Gadamer lo toma como un concepto hermenéutico por sí mismo, “[...] el *texto* está referido también al “comprender” en el concepto más amplio, y es también susceptible de “interpretación”. Pero un texto que sea una obra de arte literaria me parece un texto en sentido eminente, y

presado en 1970 cuando nos dice: “Le texte littéraire n’entre pas en relation de référence avec le “monde”, comme le font souvent les phrases de notre discours quotidien, il n’est pas “représentatif” d’autre chose que lui – meme. (...) La littérature se crée à partir de la littérature, non à partir de la réalité, que celle – ci soit matérielle ou psychique; toute oeuvre littéraire est conventionnelle” (pp. 14–15). “El texto literario no entra en relación de referencia con el “mundo”, como lo hacen frecuentemente las frases de nuestro discurso cotidiano, él no es “representativo” de otra cosa que de él mismo.(...) La literatura se crea a partir de la literatura, no a partir de la realidad, sea ésta material o psíquica; toda obra literaria es convencional”. Todorov también explica que el texto literario es autorreferencial y que el discurso literario es válido en relación a sus propias premisas, es un lenguaje en sí mismo; a la vez que sostiene la creación de la literatura a partir de la literatura y no de la realidad, haciendo hincapié en que el trabajo de conocimiento en la obra literaria se orienta hacia una verdad aproximada, no absoluta. Cfr. Tzvetan Todorov: “Les genres littéraires”, en *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 7 – 27. Traducción del autor.

32 Gadamer, op. cit., p. 191. La cita remite a la tesis de “la muerte del autor” (1968) de Roland Barthes, quien sostiene que la propia escritura ha terminado con la metafísica de la presencia del sujeto escritor: “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen: La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco – y – negro en donde acaba por perderse toda identidad del cuerpo que escribe. (p. 65) [...] el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (p.

no es sólo que sea susceptible de interpretación, sino que la necesita”.³³ La partícula en cuestión quiere decir “textura”, y se refiere a un tejido que consta de hilos sueltos, hasta el punto entretejidos que el todo se convierte en un tejido de una textura propia.

En general, lo que distingue a la literatura es la emergencia de la palabra, que no es la dicha en el habla cotidiana, cuyo funcionamiento se enmarca en lo meramente comunicativo, donde sólo significa algo, pero no es nada por sí misma, sino que es la utilizada en la creación artística, validada por la insustituible unicidad del sonido explayado en una multiplicidad indeterminable de sentido, la que posibilita la sensación estética.³⁴

III El problema del arte

El problema al que se enfrenta Gadamer es la justificación del arte, enraizada en el “carácter de pasado del arte” (expresión de Hegel) donde éste ya no se entendía del modo espontáneo en que se había entendido en el mundo griego y en su representación de lo divino como algo evidente por sí mismo; con lo que con el “fin de la antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación”.³⁵ En el “carácter de pasado del arte” la escultura griega representó lo divino en la manifestación del arte directamente como la propia verdad. Todavía en la época del Dios del otro mundo, es decir, en el cristianismo y su mensaje, se pudo participar de esta verdad en la forma de recuerdo y de culto a la memoria de lo divino. El arte como presencia del pasado no implica sin más que el arte ya no tiene ningún futuro, sino que en su esencia pertenece siempre al pasado, cuando quiera que florez-

69) Y no tiene un significado último: “La escritura instaure sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido”. (p. 70) Véase su ensayo: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65–71.

33 Hans-Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”,..., p. 192.

34 Cfr. op. cit., p. 197. También aquí es evidente la similitud con las concepciones de R. Barthes, ver nota 32.

35 Hans – Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 35.

ca, hasta cualquier futuro; es, en términos más propios, una crítica del arte de su tiempo (Gadamer se refiere a la época de Goethe).

El problema se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional en que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico. La legitimación la adjudica Gadamer a la Iglesia, con el nuevo sentido del lenguaje de los artistas plásticos, y posteriormente de las formas discursivas de la poesía y la narrativa; esto confluye en una “conciencia cultural”, fruto de la historia del gran arte de occidente, desarrollado a través de la vertiente cristiano – medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, propiciando un lenguaje de formas comunes para los contenidos particulares de una comprensión de nosotros mismos.

Al interior de la exposición de Gadamer subyace una historicidad de la cultura y del arte; hay una temporalidad en donde se conciben y sustentan los conceptos, en tanto que participan en la fusión de horizontes. Aquí los conceptos no son magnitudes atemporales eternas, sino momentos de contextos categoriales que cambian (como se presentan en la historia conceptual – *Begriffsgeschichte*). Los conceptos no están reducidos a funciones, como ocurre en la discursividad científica, sino que son partículas inherentes al pensar, a decir de Koselleck: “*El concepto es la síntesis, y por eso permite conocimiento y comprensión, verdad y apropiación, intervención y acción.*”³⁶

La comprensión de lo que es arte hoy en día representa una tarea para el intelecto, lo que implica un desplazamiento hacia el gran arte del pasado como al gran arte moderno, pues éste no sólo se contrapone a aquel, sino que ha extraído de él sus propias fuerzas y su impulso, de esto se sigue que ambos son arte, por el diálogo constante de los horizontes espacio – temporales de creación e interpretación del hecho artístico. Un ejemplo es el cubismo, que “rompe con la tradición” al eliminar toda referencia a un objeto para formar la figura.³⁷ Y en ello

se encuentra un tránsito entre el horizonte de futuro abierto y de pasado irreplicable, que constituye la esencia de lo que se llamaría “espíritu”:

La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes.³⁸

Pero ¿qué hay que entender por arte?, si se sigue la secuencia expositiva de Gadamer en *La actualidad de lo bello*, se contempla que en el siglo XVII “las bellas artes” se referían al arte, lo que no precisa qué es lo bello; por lo que el término aparece como arreferencial, sin utilidad definida, siendo un concepto que cumple una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo. La esencia de lo bello no se contrapone a la realidad: “La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real”.³⁹ Y el hablar de arte se “apropia del concepto de obra”, que en cuanto objetivo intencional de un esfuerzo regulado, queda libre como lo que es, emancipado del hacer que la produjo; pues la obra, por definición, está destinada al uso, y no es realmente lo que representa, sino que actúa por imitación.

La verdad que la obra de arte tiene para nosotros no estriba en una conformidad a leyes universales para que se acceda por ella a su manifestación. En lo particular de la experiencia sensible, que se orienta a lo universal, también se presenta la verdad, por esa comprensión que siempre lo es de algo y permite ganar una cierta familiaridad con lo que tiene sentido, con esa anticipación de la perfección *per se* en la obra de arte. La belleza “sin significado” no permite reducir lo bello del arte a conceptos, pues la experiencia de lo bello significa una animación de todo nuestro sentimiento vital.

36 Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, ..., p. 36.

37 Gadamer afirma en “¿El fin del arte?": “Nos hallamos al final de un largo desafío que nos ha conducido a una suspi-

cia definitiva ante la pintura y el arte en general a través de la destrucción cubista de las formas, la deformación expresionista de las figuras, la traición surrealista y la creciente desnudez del cuadro abstracto”. Véase *La herencia de Europa*,..., p. 76.

38 Hans – Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*,..., p. 42.

39 *Ibidem*, p. 52.

IV El trinomio de la experiencia del arte

Gadamer considera que el fenómeno del juego y del jugar lo comparte todo el mundo animal, pero para diferenciar al ser humano del animal, apela a una desmitificación de que sea la autoconciencia y el libre albedrío lo determinante para tal diferencia,⁴⁰ y enfatiza, con respecto a la “decisión libre”: “Los factores inconscientes, los impulsos instintivos o el interés, no sólo gobiernan nuestro comportamiento, sino que también determinan nuestra conciencia”.⁴¹

En esta apreciación se contempla que muchas cosas que se toman como elección propia pueden comprenderse mejor desde los impulsos instintivos del comportamiento animal, pues el jugar humano participa de las determinaciones naturales; y algo similar ocurre en la creación artística, en el despliegue vital, que es un instinto lúdico. Mas el juego humano se distingue del animal en que lleva en sí una determinación a la que uno se refiere intencionalmente, y “lo que constituye el carácter lúdico del juego humano es que se ponen reglas y prescripciones que sólo tienen validez dentro del mundo cerrado de ese juego”.⁴² La validez, que es vinculante y a la vez se limita al mundo del juego, es objetiva en tanto que se apega a la cosa de que se trata en el juego, y es peculiar al ser humano, y se caracteriza como intencionalidad de la conciencia; en otros términos, el juego se objetiva en el carácter específicamente determinado de un comportamiento “intencionado” (*gemeint*).

40 Aquí se está criticando el esquema interpretativo de Descartes sobre el hombre; a la vez que permite vislumbrar la visión antropológica del filósofo alemán, pues asciende a la capacidad de jugar como la distinción específicamente humana, y con ello cambia el sentido ontológico tradicional que se tenía en la filosofía de occidente a partir del siglo XVII, donde la razón era “el ser del hombre”, amén de que esta concepción se opone al “endiosamiento de la razón” del proyecto ilustrado, y las exageraciones del positivismo con respecto a una homogeneización del saber desde los principios estipulados por ellos como “verdaderos” y tendientes a “universalizarse”. Con la hermenéutica ya no hay una *Verdad* que sustente todo un sistema de pensamiento, sino una validación desde los parámetros del sujeto hermenéutico que tan sólo es un componente de la fusión de horizontes.

41 Hans – Georg Gadamer: “El juego del arte”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 129.

42 *Ibidem*, p. 130.

Acercándose más al arte propiamente dicho, el impulso artístico, distanciado del juego figurativo de la naturaleza, se ejemplifica con el aliento de libertad inherente a sus formulaciones; el producir humano puede proponerse tareas diversas y proceder de acuerdo a planes distinguidos por un momento de “despliegue arbitrario”. Similar a esto, el arte y la creación artística en sentido eminente, comienza ahí donde se puede hacer algo de un modo diferente, con la peculiaridad muy especial de que: “[...] “se refiere” a algo, y sin embargo no es eso a lo que se refiere. No es una pieza de trabajo que como toda pieza de trabajo de la labor humana esté determinada por su utilidad para algo”.⁴³

Si bien la obra de arte ha sido producida por el hacer humano, no lo está para ser utilizada, sino que tiene el grado de como – si ya reconocido en la esencia del juego. Es una “obra” porque es algo jugado, está por algo, y ese “algo” es una realización irrepitable, resultado de un fenómeno único. Ante esto, Gadamer prefiere utilizar la palabra conformación (*Gebilde*) en lugar de obra, porque en la “conformación” va implícito que:

[...] el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y su aparecer.⁴⁴

Pero esta conformación que es la obra de arte debe ser reconstruida (he ahí el uso de la hermenéutica) por el “sujeto interpretativo”, pues ella es algo que ella no es, algo que sólo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego. Aunado a esto, en el sentido del ser – jugado la apariencia se manifiesta y pertenece a la dimensión de la participación, en términos de comunicación. “El juego de la apariencia – arte juega entre tú y yo”.⁴⁵ Y la participación se da por el recibimiento, de uno, de parte de aquello que se le comunica, se le participa, y comparte el conocimiento del todo que se muestra en el otro,

43 *Idem*, p. 132.

44 *Idem*.

45 *Idem*, p. 134.

y en el objeto, y permite llegar a la apariencia verdadera, que es la conformación del arte.

Juego. símbolo y fiesta forman la base antropológica de la experiencia del arte en *La actualidad de lo bello*, de Gadamer, estos tres elementos se conjugan en la obra de arte, en su pasar fluyendo, que se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia adentro en ella significa también crecer más allá de uno mismo. El filósofo alemán enfatiza que lo jugado en el juego no sustituye al mundo en que se vive, sino que el juego del arte se transforma en un espejo que a través de los milenios vuelve a surgir ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos de un modo inesperado a como nosotros podríamos ser, o lo que pasa con nosotros, y aclara:

En verdad, juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital, están entretnejidos en lo más profundo... [el juego] es no tanto la otra cara de la seriedad, cuanto el verdadero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez.⁴⁶

A Juego

Se puede ver como un movimiento, un vaivén, o un automovimiento (que es el carácter fundamental de lo viviente). En el aspecto humano, el juego puede incluir en sí mismo a la razón, como conducta libre de fines. El juego es autorrepresentación del movimiento de juego, el jugar implica un “jugar – con”; en otro sentido, algo referido como algo, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento. Aquí yace la actividad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte; apela a su mismidad, “es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra”.⁴⁷ La identidad

46 Hans-Georg Gadamer: “El juego del arte”, en *Estética y hermenéutica, ...*, pp. 136 – 137.

47 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 71. En lo sucesivo, cuando me refiera a este libro, sólo anotaré entre paréntesis el número de las páginas.

hermenéutica atañe a que hay algo que entender, hay una intención de entender algo como aquello a lo que “se refiere” o como lo que “dice”.

De lo anterior se extrae un pequeño esquema:

Obra–comprensión–identidad–variación y diferencia.

Donde la obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que “rellenar”. El sujeto, en tanto ser que comprende e identifica, juzga “lo que ha comprendido”; y la identificación se da sobre algo en tanto lo que es o en tanto como ha sido, y esa identidad constituye el sentido de la obra. Y la identidad de la obra se hace efectiva con la construcción de la obra misma como tarea, a través de la “lectura hermenéutica”, que significa “ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo” (p. 77) El juego ya es siempre autorrepresentación; y en la obra de arte la expresión está en el carácter específico de “crecimiento de ser”, de la representación, de la “ganancia de ser” que el ente experimenta al representarse.

B Símbolo

Es la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. Esto tiende hacia el significado en la experiencia de lo bello, de lo bello en el arte, y es la evocación de un orden íntegro posible, donde quiera que este se encuentre, en tanto constituye la significatividad de lo bello en el arte.

Expresa Gadamer:

[...] en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la oposición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia.(p. 86)

esto no quiere decir que la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total.

Ahora bien, lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración⁴⁸ y ocultación, el sentido de la obra estriba en que ella “está ahí”, “conformada” en tanto que “está”, y existe así “ahí”, “erguida” de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”. Esto lleva a una experiencia, que en la obra de arte “no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite[...] la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (p. 91)

Es necesario distinguir a la obra de arte con respecto a las demás realizaciones productivas humanas como la artesanía⁴⁹ o la técnica (que tienen una finalidad establecida y una utilidad), por su irremplazabilidad, por su acontecimiento único. Y la representación simbólica que el arte realiza no necesita de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas; lo simbólico materializa en sí mismo el significado al que remite, no se da por una comprensión pura de conceptos: “[...] la esencia de lo simbólico consiste precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”. (p. 95)

C Fiesta

Como experiencia, no hay aislamiento, es la presentación de la comunidad en su forma más completa,

48 Mostrar, desde la hermenéutica filosófica de Gadamer, conlleva la intención de que aquel a quien se le muestre algo mire él mismo correctamente. En este sentido imitar es mostrar: “siempre que uno ve lo que otro le muestra, tiene lugar un acto de identificación y, con ello, de *re* – conocimiento”. Cfr. Hans – Georg Gadamer: “El juego del arte”, ... , p. 135.
49 En la Grecia clásica se distinguían dos formas de producir: el producir artesanal, que fabrica cosas utilizables, y el producir mimético, que no crea nada “real” sino que sólo lleva algo a su representación, es algo que él no es: y en tanto representación mímica, es un juego que se comunica como juego, “verdadero” en tanto representación.

siempre es fiesta para todos, todo está congregado. Saber celebrar es un arte, y la celebración (*Begehung*) es una actividad intencional, tiene modos de representación determinados.

Gadamer habla de la estructura temporal de la fiesta, como una similitud de la estructura temporal de la obra de arte, haciendo ver que ella está siempre y en todo momento ahí, con lo que el carácter periódico de una fiesta es que se la “celebra”, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos. no se dispone del tiempo (en sentido mecánico).

La fiesta implica el retorno, no porque se le asigne un lugar en el orden del tiempo, sino por el contrario, ya que el orden de éste se origina en la repetición de la fiesta. Esto representa lo que llega a su plazo, lo que tiene su tiempo y no está sujeto a un cómputo abstracto o a un empleo del *tempo*: lo que conduce a dos experiencias de esta categoría:

1. La normal__ tiempo para algo, que se divide, que se tiene o no se tiene. Es, por su estructura, un tiempo vacío, “algo que hay que tener para llevarlo con algo” (pp. 103–104).
2. Tiempo propio__ es un tiempo “lleno”, por ejemplo la infancia, la madurez, la muerte; esto no se puede computar ni juntar.

La fiesta ofrece tiempo, lo define, invita a demorarse; en la celebración se paraliza su carácter calculador.

Una obra de arte es una unidad orgánica, cada detalle está unido al todo, está dispuesto alrededor de un “centro”, es una unidad estructurada en sí misma; lo que quiere decir que también tiene un tiempo propio. No está determinada por la duración calculable de su extensión paulatina, sino por su propia estructura temporal:

[...] toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo [...] la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea esta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad. (pp. 110-111)

La comprensión, en Gadamer, no apela al ámbito subjetivista, de hecho es una crítica a la filosofía de la conciencia, sino a un proceso dialógico; es un acontecer donde se presenta una interrelación entre el intérprete y lo interpretado, los interlocutores,

ya sean personas, o de hombre a texto (donde hay una anticipación del sentido, y una mediación de las condiciones espacio temporales), o del individuo hacia la obra de arte o la historia, comulgan en la fusión de horizontes (pasado y presente se hayan unidos) desde el cual es plausible la comunicación, en tanto aprehensión de conocimiento, y donde el sujeto mismo se construye.

La experiencia del arte está concebida como el libre y desinteresado juego de las facultades, y la obra de arte, en su calidad de algo logrado, no es ni la simple consecución de un resultado planeado ni la sistematización de una comprensión total; es más bien un diálogo auténtico en el que interviene lo imprevisto para indicar la dirección al progreso de la conversación. En la "fusión de horizontes" hay un horizonte en donde está la obra, y un horizonte en donde está el receptor; mas la fusión no está acabada, pues se encuentra en la experiencia de la interpretación.

En Gadamer se observa una preeminencia del lenguaje con respecto al sujeto del lenguaje, pues en aquél se manifiesta el sentido que a la hermenéutica le interesa vislumbrar, y la comprensión de la obra de arte tiene que ver con un acontecer de verdad forjado en el ámbito dialogístico de la hermenéutica.

La importancia que Gadamer le da a la hermenéutica en la filosofía, y por ende en la estética, cambia por completo la visión que a principios de siglo se tenía sobre estos quehaceres, y funge como una respuesta a la escisión de las ciencias humanas, propiciada por el exceso de la "cientificidad" y el intento de "matematizar" el pensamiento. Como aporte al Saber, Gadamer establece unas líneas de investigación desde las cuales se puede reflexionar "de otra forma" las cuestiones ontológicas y epistemológicas que siempre han interesado a la filosofía, y dentro de ésta, al conocimiento estético.

Bibliografía de Hans-Georg Gadamer:

- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1996.
- _____, "La cultura y la palabra", "La fuerza expresiva del lenguaje", en *Elogio de la teoría*, trad. Anna Poca, Península, Barcelona, 1993, pp. 7-21, 133-144.

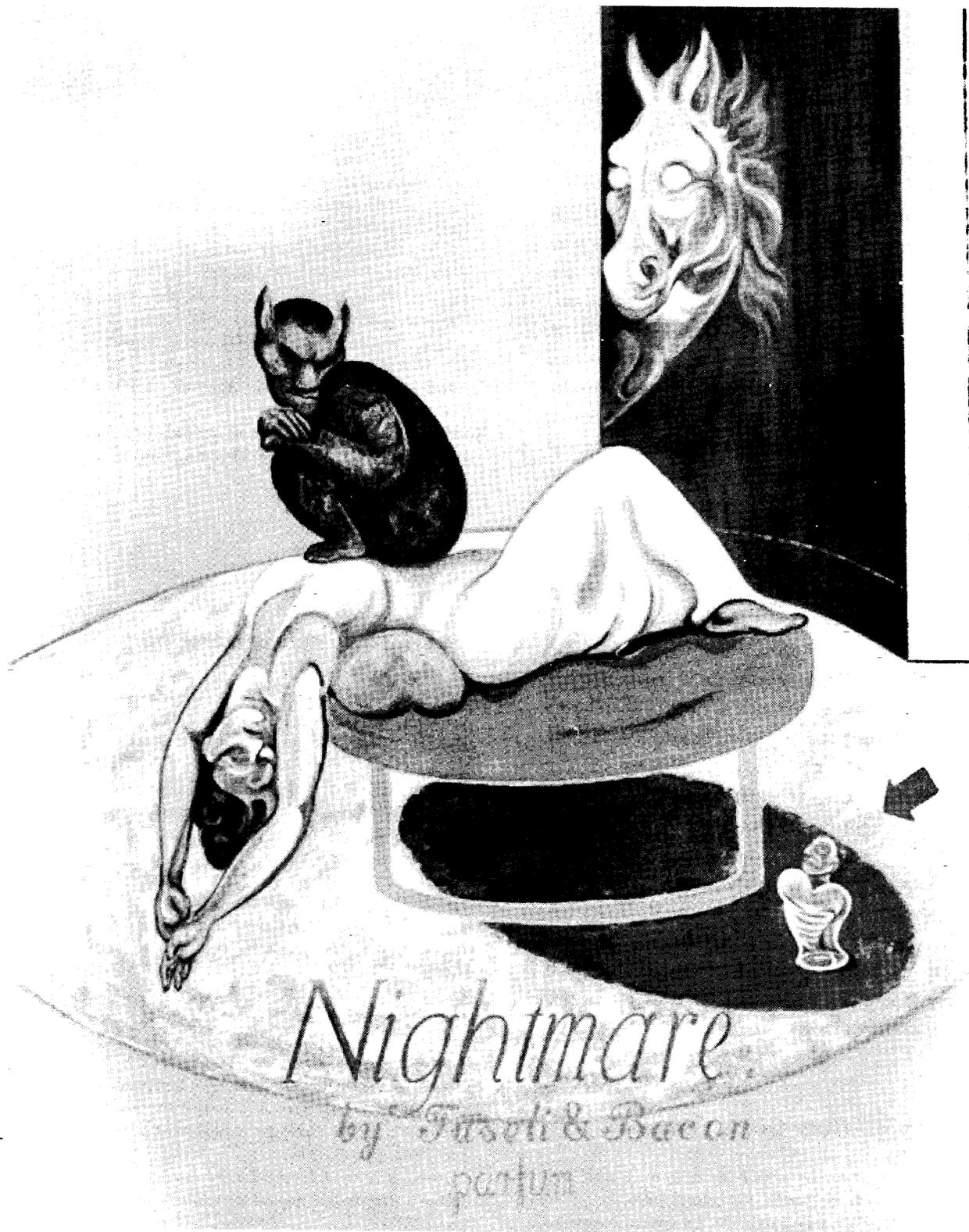
- _____, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1996.
- _____, "¿El fin del arte?", en *La herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt Gorina, Península, Barcelona, 1990, pp. 65-83.
- _____, *El inicio de la filosofía occidental*, trads. Ramón Alfonso Díez y María del Carmen Blanco, Paidós, Barcelona, 1995.
- _____, *Mis años de aprendizaje*, trad. Rafael Fernández de Maruri Duque, Herder, Barcelona, 1996.
- _____, *Mito y razón*, trad. José Francisco Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1997.
- _____, *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1977.
- _____, *Poema y diálogo*, trads. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993.
- _____, *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Salamanca, Sígueme, T. I., trads. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 1996, T. II., trad. Manuel Olasagasti, 1994.
- Koselleck, Reinhart y Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, trad. Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1997.

Bibliografía complementaria

- Barthes, Roland: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-71.
- Bernstein, Richard J. : "¿Cuál es la diferencia que marca una diferencia? Gadamer, Habermas y Rorty", en *Perfiles filosóficos*, trad. Martí Mur Ubasart, Siglo XXI, México, 1991, pp. 72-110.
- Dilthey, Wilhelm, *El mundo histórico*, trad. Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Ferraris, Maurizio, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, 1992.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, París, 1971.
- González Ochoa, César, "La interpretación y la historia", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), UNAM, México, 1995, pp. 95-115.
- Ruiz de Azúa, Javier Bengoa: "De la epistemología a la ontología: Heidegger y Gadamer", "de Gadamer a Ricoeur", en *De Heidegger a Habermas*, Herder, Barcelona, 1992, pp. 92-106.
- Scruton, Roger, *La experiencia estética*, trad. Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Todorov, Tzvetan: "Les genres littéraires", en *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París 1970, pp. 7-27.

Carlos Márquez.

"Nightmare". 2000. 180 x 150 cms., acrílico s/t.



De la serie "Perfumes".

LA ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA

Nicolás Amoroso Boelcke*

Para señalar la fatuidad de aquellos que mucho hablan y poco concretan, mi madre solía decir que con la boca y el dedo hacen un potrero: “Voy a colocar un poste aquí, el otro allá, el siguiente acullá y así, hasta completar los necesarios; luego lo cercaré con alambre y tendré resuelto mi proyecto”. Esto implica un algo que se tiene que verificar en el espacio, se trata de una acción de naturaleza espacial anticipada por la palabra, una traza quimérica. Lo espacial tiene una existencia en el orden de lo real,¹ es el lugar donde “viven” las cosas, los objetos, junto a nosotros; compartimos esa espacialidad.² Podemos representar esas cosas ya sea en forma planimétrica u objetual, pero lo que aquí nos ocupa, el ejemplo desde el cual partimos, es una representación por medio de la palabra, una apelación, en un *orden impreciso*, a la imaginación del receptor.

Si se le encarga el diseño de la casa a un arquitecto, sólo en las primeras sesiones utilizará la palabra. Describirá, lo que él supone, como más

conveniente a los intereses de su cliente. Después, será necesario que presente planos para definir mejor la distribución espacial. Tendrá que mostrar dibujos de las fachadas, existirán cortes para entender los desniveles y una perspectiva para “ver”, con la mayor precisión posible, el lugar donde habitará quien haya realizado el encargo.

En la literatura,³ la representación espacial es por la palabra, el autor *describe* desde un *punto de vista*, el del propio narrador o desde un personaje de la trama. Es la espacialidad diegética, el lugar donde transcurren los acontecimientos o hubieron sucedido. Esa representación puede ser desde lo *real*, en el sentido de apelar a un lugar existente, reconocible, o figurada, una zona, una esfera de lo imaginario. Esto atendiendo al origen, al ámbito desde el cual surge esta evocación, no a su destino; dado que aquí comparten idéntica forma de comportamiento cuando desde las páginas cobran entidad por el discurso.

Es frecuente leer que un autor realiza una *pintura*⁴ de una situación o de un lugar determinado, tanto lo dice el propio escritor como lo ponderan sus críticos, comentaristas y lectores.⁵ Se dice que *dibuja* en forma extraordinaria a sus personajes, se

* UAM-A, Cyad.

1 “El espacio real es el espacio en que existen las cosas reales y las relaciones entre estas cosas, en que se desenvuelven los sucesos reales físicos, en que transcurre también la vida humana, en la medida en que su curso es el natural de las cosas y está sujeto a condiciones naturales, y tanto la vida individual cuanto la colectiva e histórica. El espacio real es exactamente tanto espacio cósmico como espacio vital, campo en que entran en juego cuerpos y fuerzas cósmicas y campo en que entra en juego el hacer y el deshacer del hombre”. Nicolai Hartmann, *Ontología IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág. 93.

2 Existen también, de acuerdo a Nicolai Hartmann, los espacios geométrico y el de la intuición. Estos otros dos espacios son propios de la vida humana, sobre todo porque podemos hablar de ellos, reflexionar sobre su existencia y naturaleza.

3 Excluyo aquí al teatro, primero por la vieja discusión de si corresponde o no en un sentido estricto al campo literario y segundo porque su existencia plena se verifica en la representación que es el paso al espacio real aunque éste sea representado en su espacialidad escenográfica.

4 “Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la ideología dominante, pero eso es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril...” Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1978, pág. 44.

5 “... (piénsese en todas aquellas descripciones que construyen un cuadro, o aquella descripción de la bodega, al iniciarse *El siglo de las luces*, de Carpentier, que está organizada por un

habla de como los *modela* y hasta *esculpe*,⁶ se sugiere que *diseña* con maestría las escenas, los conflictos o la narración toda. Es, cuando menos, curiosa esta apropiación de artes espaciales para definir y entender una manifestación que se ubica en la dimensión temporal.⁷ Se comenta la *arquitectura* del relato y con ello tenemos una apelación más a este singular que nos ocupa. Espacialidad tridimensional para nombrar lo inextenso.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y los superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco grandes anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería idéntica a la primera y a todas. A la izquierda y a la derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la biblioteca no

es infinita (si lo fuera realmente a que esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de una frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.⁸

Las palabras nos instalan en una espacialidad singular, única. Si pretendiésemos llevar al cine esa escena no podríamos transmitir lo que las palabras nombran. El resultado sería esquemático o sobrecargado pero no llegaría a la visión borgeana defraudando también a la que cada uno de nosotros construye en su interior. Es una espacialidad que, si bien remite a elementos geométricos y las ideas de proporción y altura están presentes en su alusión al mundo real, el contexto dispara la imaginería hacia una sinfónica composición de lo universal, tanto hacia el mundo conocido como aquel que se sitúa mas allá de sus fronteras. Nos habla del espacio de la intuición, ese algo que podemos imaginar mas no representarlo dado que escapa a toda posibilidad de aprehenderlo.⁹ Ese espacio extenso que se organiza en nuestra imaginación, ese lugar inextenso. Y como si la sensación que nos trasmite no alcanzara para conmover nuestra percepción hasta los no límites que el texto desea, Borges introduce la noción del espejo con un sentido multiplicador que abisma aún más la visión que nos propone.¹⁰ La idea de infinitud, de lo interminable:

Muerto, no faltaran las manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire

modelo de arquitectura urbana”). Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, pág. 41.

6 “Mi método de trabajo es el de un escritor, pero también el de un escultor. Yo debo mi disciplina de trabajo a mi profesión de cantero y después de escultor: quedarme mucho tiempo ante una piedra, mirarla desde todos los ángulos, contornearla lentamente, trabajarla, mantener la superficie en bruto para ver los fallos, guardarla en bruto hasta el final, no empezar a pulir demasiado pronto y mantener sin cesar el conjunto ante la vista. Disciplina de trabajo que implica una dedicación diaria”. Nicole Casanova, *Conversaciones con Gunter Grass*, Gedisa, Barcelona, 1980, pág. 54.

7 “Pero entonces para toda la historia de la literatura sólo nos queda una pareja de contrarios. Incluso reducidas a una nueva fórmula estrictamente literaria, las categorías de Wölfflin sólo nos ayudan a disponer las obras de arte en dos categorías, que, si se examinan detenidamente, quedan reducidas a la antigua distinción entre clásico y romántico, entre estructura rígida y estructura libre, entre arte plástico y arte pictórico”. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985, pág. 159.

8 Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1997, págs. 111-2.

9 “El aparecer el espacio como forma de la intuición no quiere decir que sea intuitivo él mismo. Intuitivos son exclusivamente los objetos situados en el espacio, lo extenso, lo espacial. El espacio de la intuición sólo es la forma de los contenidos intuitivos, aquello en que se presentan los objetos externos”. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, pág. 126.

10 “Ante el espejo, testimonio mudo de los deseos o los temores y teatro de confrontación, el sujeto vacila entre proyección y percepción, entre las imágenes inagotables del sueño y la evidencia de la realidad, y la distorsión lo obsesiona. Todo aquel que se observa medita sobre el hombre que habría podido ser”. Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*, Editorial Herder, Barcelona, 1996, pág. 265.

insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y se disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita.¹¹

Esa desmesura, no medida, in medida, que tiene el espacio queda presentada en forma impecable en este pasaje. La espacialidad aquí es parte constitutiva del relato, es el propio relato; allí está el sentido de lo que se cuenta. En otros ejemplos, incluso del mismo Borges, se habla de una espacialidad, real o fantástica pero es lugar donde acontece lo que se cuenta, no es, como aquí la propia esencia de lo que se dice.

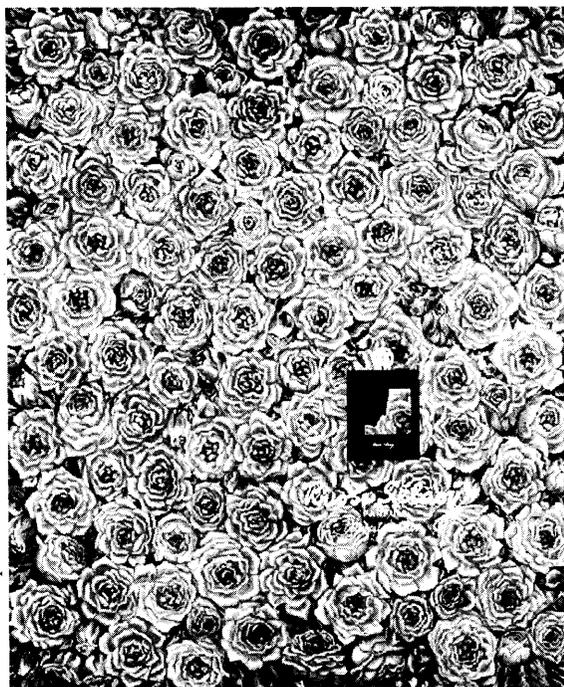
A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera fresca del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que la registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.¹²

El autor¹³ hace referencia a una ciudad conocida por parte de sus lectores, invitándolos a resonar por ese lugar ya

transitado. A los que no, a los que no lo hubiesen realizado, que lo incorporen como una metáfora a su experiencia de vida. Es que el sitio no es inocente, está teñido por la sensación del clima, y la muerte. "...había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno".¹⁴ El calor que produce la hoguera del averno es un eco del bochorno del verano como el suburbio lo es del propio barrio en el que transcurre la escena anterior. Una espacialidad singular, hasta conocida, adquiere otra dimensión al ser jaqueada por los avatares del tiempo. Las cercanías de Constitución, la estación de trenes hacia la que va Dahlmann, se manifiesta a esa hora temprana por otras extensiones: casas, zaguanes y patios. La construcción espacial donde ocurre el hecho, "las modestas diferencias de Buenos Aires", se expone por otros emplazamientos.

Volvíamos cantando, a caballo, y ésa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites.¹⁵

Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites.¹⁵



Carlos Márquez.

"Rrosélavý", 2000. 180 x 150 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

11 Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*, op. cit., pág. 112.

12 Jorge Luis Borges, "El sur", op. cit., págs. 270-1.

13 "La analogía entre la realidad ficticia que el narrador aprende y la realidad fáctica sobre la que especula el autor real". Alberto Paredes, *Manual de Técnicas Narrativas, Las voces del relato*, Grijalbo, México, 1993, págs. 92-3.

14 Jorge Luis Borges, *El sur*, op. cit., pág. 270.

Una espacialidad campirana jugando con los elementos propios del paisaje en una tarde de tormenta. Si los dos ejemplos anteriores hablaban de sitios contruidos aquí la percepción se desborda en la máxima amplitud a la que puede aspirar el hombre desde el propio suelo. La Pampa, ese reposado mar de tierra, y el cielo, que se ha escondido tras el telón de la tormenta. El intento por cobijarse del chubasco los coloca en medio de un corredor¹⁶ que ahora cierra la dilatación del paisaje. El narrador levanta los ojos y ve, por primera vez, a Funes. Magistral presentación de un personaje con una extensa memoria, donde el elemento espacial de fondo parece sugerir su cabeza desplegada: "...el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites".

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé elaborado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en el sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.¹⁷

Borges nos habla de una espaciosidad en la imaginación del personaje. El laberinto es el paradigma expresivo de su propia existencia, contribuyendo a la manifestación del conflicto que está desarrollando. Es una maraña que, sin abandonar lo espacial, incluye al tiempo.¹⁸ Su naturaleza es de gran mag-

nitud, como hidra de crecimiento incansable. rebasa todo lo conocido; hasta los horizontes secretos.

Con las palabras se construye una espacialidad, a través de ellas podemos ver ese lugar, esos comportamientos. También el discurso¹⁹ puede actuar como una negación del entorno y de los objetos que lo habitan.

Es como si sus palabras, en lugar de dibujar los hechos y hacerlos aparecer palpablemente en el mundo, los hubieran inducido a desaparecer (...) Por primera vez en su experiencia de escribir informes, descubre que las palabras no necesariamente sirven, que pueden oscurecer lo que están intentando decir. Azul mira a su alrededor y fija su atención en varios objetos, uno detrás de otro. Ve la lámpara y se dice a sí mismo: Lámpara. Ve la cama y se dice a sí mismo: Cama. Ve el cuaderno y se dice a sí mismo: Cuaderno. No serviría llamar cama a la lámpara, o lámpara a la cama. No, estas palabras se ajustan bien a las cosas que representan, y en cuanto Azul las dice, siente una profunda satisfacción, como si acabara de probar la existencia del mundo.²⁰

El protagonista, con su misión de observar al otro a través de la ventana, ha perdido la dimensión de los elementos, la rutina ha terminado por ahogar lo existente enmascarando²¹ lo conocido, tan largo ha resultado su encierro en esa habitación. Las palabras parecen no alcanzar para significar a los objetos.²²

15 Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", *op. cit.* págs. 160/1.

16 "Para él (Rilke) es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve más ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil". Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 74.

17 Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *op. cit.* págs. 136-7.

18 "Su vertiginoso ensayo sobre el tiempo", 'El jardín de senderos que se bifurcan' (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956) se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1988, pág. 120.

19 "La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda..." Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México, 1978, pág. 85.

20 Paul Auster, *Fantasmas*, en *La trilogía de Nueva York*. Anagrama, Barcelona, 1996, págs. 161/2.

21 "...escuchando esa lectura como si se tratase del largo, confuso, llano monólogo de un paciente que repite interminablemente las mismas maneras de ocultar algo". Didier Anzieu. *El cuerpo de la obra*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993, en el capítulo "El discurso del obsesivo en las novelas de Robbe-Grillet", pág. 286.

22 "Los mecanismos tradicionales de la novela para montar una escena, y describir y dar movimiento a los personajes, no se justifican por sí mismos. ¿A quién le preocupa realmente que el mobiliario de una habitación sea de una u otra manera, o si él encendió un cigarrillo, o llevaba un traje gris oscu-

Pero, los propios objetos pueden volverse en contra del héroe y llenarlo de pavor (“Los objetos me traicionan” dice uno de los personajes de *Las criadas* de Jean Genet). El objeto se refleja en el espejo que es el personaje quien lo devuelve como una imagen deforme, amenazante. La espacialidad se cierra en esta invasión de las cosas²³ que ahoga a quien las experimenta.

Subí las escaleras muy asustado, esperando a cada descansillo perder el aliento. Y cuando apareció ante mí la puerta cerrada del piso me abandonaron las fuerzas. Estuve tentado de volverme, de huir, de dejar la grave visita para otro día (...) Me quedé inmóvil, sin hacer el menor movimiento. Fijé la mirada en la puerta y el ojo en la cerradura me pareció un ojo mirándome burlón a la cara. Después llevé la vista hasta el botón del timbre y la dejé fija en él con verdadero espanto (...) Me acerqué a la puerta, alcé la mano hasta el botón del timbre y por un instante quedé suspenso, pero muy excitado. Por fin apreté el botón y el sonido que produjo me dio un sobresalto. Me hice a un lado y esperé en un estado lamentable. Se abrió la puerta y apareció la cara negra como el carbón de la criada.²⁴

ro, o destapó la máquina de escribir después de sentarse y antes de insertar en el rodillo una hoja de papel?” Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996, en el artículo “Nathalie Sarraute y la novela”, pág. 149.

23 “Están Lulú, la lámpara, el cuchillo del pan, Jack el destripador; personas supuestamente reales con sus características individuales y sus roles sociales, objetos con sus usos, conexiones reales entre estos objetos y estas personas; en suma todo un estado de cosas actual. Pero también está lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz, el terror y la resignación de Jack, el enternecimiento de Lulú”. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994, pág. 151.

24 Naguib Mahfuz, *El espejismo*, Plaza & Janes, Esplugues de Llobregat, 1989, pag. 169.

El humanizar los objetos, el conferirles un estatuto psicológico les da un sentido polivalente que extiende su significación.²⁵ Invasión del tejido narrativo, condicionando o disparando el comportamiento del personaje.²⁶ Están ubicados en un contexto real, una espacialidad de rasgos cotidianos que el protagonista transita con una agobiante escalera, un ojo de cerradura sarcástico y un botón de timbre amenazador. La carga conferida por el sentimiento del protagonista transforma su existencia para expresar su interioridad en un momento crítico. Similar estatuto, al que vimos en este ejemplo, puede alcanzar a toda una ciudad.

Al otro lado de la gran depresión, tal vez a una distancia de dos millas, se extendía, o mejor dicho, se encaramaba a las montañas una ciudad. Vista desde lejos no causaba una impresión de grandiosidad; carecía de una imponente catedral que sobresaliera de las casas, y en su lugar sólo había un campanario chato. Tampoco tenía una fortaleza en un punto estratégico ni edificios que llamaran la atención por su magnificencia. Las murallas parecían más bien endeables y aquí y allá surgían casas fuera de sus límites, sobre todo hacia la llanura, prestando a la ciudad un aspecto algo abandonado, como si hubiera sido conquistada y sitiada demasiadas veces y estuviera harta de ofrecer una resistencia demasiado seria a futuros invasores, pero no por debilidad, sino por indolencia o incluso por un sentimiento de fuerza. Parecía no necesitar ninguna ostentación. Dominaba la gran



Carlos Márquez.

“Xipe-Tótec”, 1999. 100 x 70 cms., acrílico s/t.

De la serie “Perfumes”.

25 “No hay ningún objeto en ‘bruto’ que no tenga un sentido social y que no se integre en un sistema de valores. El objeto se aprecia tanto por su connotación como por su función primera”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pág. 338-9.

26 “El personaje es el ser humano ficticio que aparece y participa en toda obra narrativa. Es ficticio no porque posea o deje de poseer un referente externo, sino porque es parte de un relato y lo habita”. Alberto Paredes, *op. cit.*, pág. 29.

cuenca perfumada que tenía a sus pies y esto parecía bastarle.²⁷

La ciudad sufre y siente y decide adoptar una actitud de complacencia. Ha construido su destino y con ello le basta. En esa dirección las casas también pueden adquirir rasgos humanos para expresar el estado que guardan los edificios.

Severos caserones vacíos, sobrios, erguidos y enjutos unos, lavados por el tiempo, panzudos y ornamentados otros, abandonados a la inercia de días inútiles, de fachadas de un azul desvaído, o amarillentos, o grises como pieles enfermas, forman una doble fila de silencio al paso de ese vehículo inesperado que, con su sordo rodar sobre el empedrado, despierta de su sueño al barrio.²⁸

También la casa puede ostentar movilidad y no ser sólo la pasiva testigo de lo que sucede frente a ella. Asume un protagonismo expresivo²⁹ que coloca al texto en una zona inquietante, sobre todo cuando abre la narración.

Hacia varios días que de noche la casa de Eugenio cambiaba de lugar. De día estaba de espaldas de la avenida de los Insurgentes, de noche no se sabía adónde la llevaban. Antes la casa había sido sedentaria, ahora se había convertido en andariega y vagabunda. Vías ferreas enormes y terribles se instalaban bajo sus ventanas y los trenes pasaban silbando peligrosos.³⁰

La espacialidad puede ser ese lugar donde se presentan ciertos hechos que transforman a un personaje o le permiten comprender que ese lugar está ligado en forma, tal vez, misteriosa a ciertos cambios importantes de su vida.

27 Patrick Suskind, *El perfume*, RBA Editores, Barcelona, 1993, pág. 148.

28 Luchino Visconti, *Angelo*, Ediciones B, Barcelona, 1993, pág. 69.

29 "Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo". Gaston Bachelard, *op. cit.*, pág. 80.

Cuando salí de casa vi que miraba desde el balcón cómo me iba; hasta que doblé la calle y desapareció. Seguí camino adelante, preocupado y triste y por último llegué a la parada del tranvía de la avenida Casaralaini. Me quedé esperando solo por primera vez en mi vida y me entró una sensación de libertad que no había experimentado nunca. Eso me alivió algo y me sentí mejor. Llegué a hacerme la ilusión de que empezaba una vida nueva (...) Llegué a la Saidía aún cobijado por la sombra de mi esperanza nueva, la que tan de súbito me había anegado en la parada del tranvía.³¹

Un pequeño acto de la vida se transmuta, dada la naturaleza del personaje, en un momento trascendental. La espacialidad donde se ejecuta se convertirá también en un sitio privilegiado en diversos instantes de la narración. Tal lo podemos ver en el siguiente fragmento:

Un sábado de mediados de octubre por la mañana salí de casa bien provisto de jaculatorias de mi madre y en dirección a la Universidad. Esperé el tranvía parado en la acera. El tranvía era el mismo que me llevaba a la escuela Saidía y aquella mañana no pude evitar, a pesar mío, un sentimiento de orgullo. Mientras esperaba llegó a mis oídos el ruido de una hoja de ventana al abrirse con violencia y chocar en la pared. Alcé mi vista hacia el edificio de color naranja que quedaba exactamente frente a la parada. (...) Mi mirada dió con una chica que estaba de pie en el balcón y tomaba té. (...) Seguí sus movimientos cuando se llevaba el vaso a los labios y daba un sorbo y soplabla el líquido caliente con la boca fruncida. Lo hizo una y otra vez. Se veía que la bebida le gustaba. (...) La impresión que me dejó fue espléndida. No pasó mucho tiempo como blanco de mis miradas; en seguida giró y se metió dentro. Mientras llegaba el tranvía rememoré sus aspecto con curiosidad y una vez vino monté animado por la espléndida impresión que me había dejado en el penoso día del comienzo del curso.³²

El protagonista ve un cuerpo, le fascina ese envoltorio de una interioridad desconocida.³³ El cuerpo

30 Elena Garro, *Y Matarazo no llamó...*, Grijalbo, México, 1996, pág. 11.

31 Naguib Mahfuz, *op. cit.* págs. 63-4.

32 *Ibid* págs. 69-70.

33 "¿Por qué la exigencia de tener un cuerpo se basa unas

actúa en una espaciosidad entrevista antes y ahora descubierta en plenitud por el sonido convocante, allí gira, se desenvuelve y realiza sus acciones cotidianas. ¿Qué es lo que promete o esconde ese cuerpo, ese ser del cual sólo empieza a conocer su revestimiento? Es atraído por una corporeidad que comienza a insinuarse para él aunque ella no piense así o vea con claridad la existencia de ese destinatario. El transcurrir de sus acciones tendrá, a partir de este momento, un admirador silencioso y persistente. Ese lugar pasará a ocupar un rincón distinguido en la narración.

La temporalidad constituye la cuarta dimensión junto a las tres de lo espacial y por ello está indisolublemente ligada a él.³⁴ La tienda se encuentra ubicada en tal o cual lugar y sus puertas abren y cierran a determinadas horas durante el día. En la narrativa, el elemento temporal es dominante: los hechos ocurren en algún lado y en cierto momento. La espacialidad del relato tendrá de manera implícita o explícita la noción de temporalidad.

Permaneció la mayor parte del tiempo en el callejón. No resultaba incómodo una vez que se acostumbró y tenía la ventaja de quedar bien oculto a la vista. Desde allí podía observar todas las idas y venidas al edificio de los Stillman. (...) Tuvo que enfrentarse a algunos problemas, pero consiguió resolverlos uno por uno. Antes que nada, estaba la cuestión de la comida. (...) Había leído en alguna parte que entre las 3.30 y las 4.30 de la noche era cuando más personas se encontraban dormidas en sus camas. Estadísticamente hablando, las probabilidades de que no ocurri-

vezes en un principio de pasividad, en lo oscuro y confuso, pero otras también en nuestra actividad, en lo claro y distinto? Y, más particularmente, ¿cómo la existencia del cuerpo puede derivar de lo claro y distinto? Como dice Arnauld, ¿cómo lo que yo expreso clara y distintamente puede tener relación con mi cuerpo, en el que todos los movimientos sólo son conocidos oscuramente?". Gilles Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós studio, Barcelona, 1989, pág. 112.

34 "En el reino de la naturaleza forman, antes bien, el espacio y el tiempo un sistema cerrado y único, cuyas cuatro dimensiones están firmemente unidas unas con otras. Puede llamárselo el sistema cosmológico de la espacio-temporalidad. En él está todo lo configurado y real espacialmente afectado a la vez por la dimensión temporal, y todo lo temporalmente real, o que tiene su duración, afectado a la vez por las dimensiones espaciales". Nicolai Hartmann, *Ontología IV, op. cit.*, pág. 239.

ra nada durante esa hora eran mayores, por lo tanto Quinn eligió ese momento para hacer sus compras. En Lexington Avenue, no lejos de allí, había una tienda de comestibles abierta toda la noche, y a las 3.30 Quinn entraba a paso rápido (para hacer ejercicio y también para ahorrar tiempo) y compraba lo que necesitaba para las siguientes veinticuatro horas.³⁵

El ruido amplía la espacialidad que las palabras describen. El ojo escoge en tanto el oído recibe, no elige. La sensación espacial que nos produce el sonido tendrá diversas fuentes. Estará dentro o fuera de la situación que se narra: objeto visto u objeto que se anuncia y que después *veremos* o no. El sonido introduce una sensación de espacialidad ya sea con un solo ruido, como es el caso de un ejemplo anterior donde la hoja de la ventana golpea motivando al personaje a mirar y con ello incorpora la imagen de un edificio que hasta ese momento no se había mencionado,³⁶ o por una multiplicidad de referentes que ensanchan considerablemente el campo de lo visual.

Un día de septiembre, Sofía fue a Cayena rompiendo excepcionalmente con su discreto retiro campestre, para hacer algunas compras. Allí ocurría algo raro. Desde el amanecer repicaban las agudas esquilas de la capilla de las religiosas de Saint-Paul-de Chartres. Y a esas campanas se habían unido las voces de otras campanas, ignoradas, acaso ocultas hasta ahora en desvanes y almacenes, que eran golpeadas con martillos, con tizones, con herraduras –por no estar colgadas todavía– en distintos lugares de la ciudad.³⁷

Similar función que el ruido puede cumplir el olor, ampliando el referente espacial o motivando un desplazamiento: "El olor lo distrajo de ese pensamiento y recordó que tenía que ver si el enfermo había orinado. Se levantó, movió las mantas y palpó las sábanas; estaban casi, casi secas".³⁸ En la construcción de una vinculación espacial también se

35 Paul Auster, *Ciudad de cristal, op. cit.* págs. 125/6.

36 "Mientras esperaba llegó a mis oídos el ruido de una hoja de ventana al abrirse con violencia y chocar en la pared". Naguib Mahfuz, *op. cit.* págs. 69-70

37 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, pág. 408.

38 Elena Garro, *op. cit.* pág. 74.

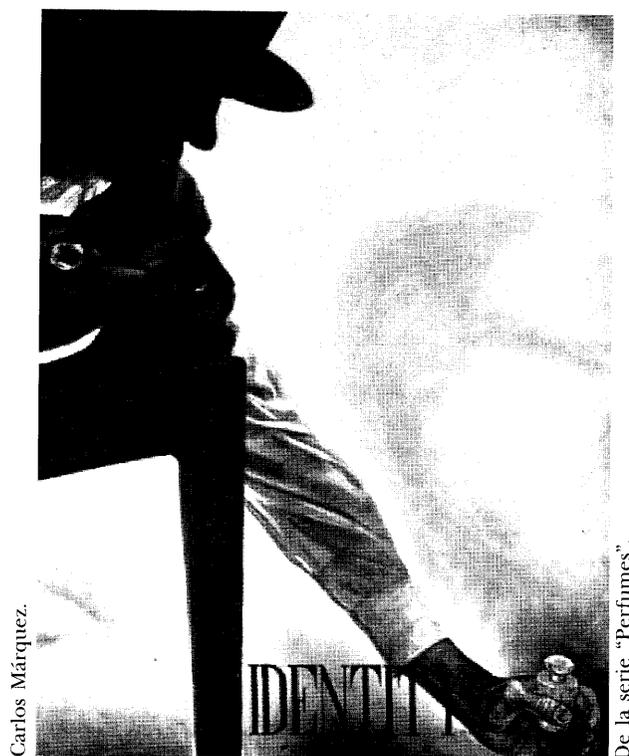
apela a un medio visual, concretamente a una representación en ese medio, para calificar y transmitir mejor el sentimiento de lo que se ve en la narración. En el siguiente caso lo es a través de la pintura. La relación entre plástica y literatura tiene también una dirección inversa, donde ésta resignifica a aquella.³⁹

Las nubes estaban bajas sobre el mar sin horizonte cuando llegamos, y todo un aire desteñido, como una vieja acuarela vista a través de un vidrio que no se limpia hace años. Los vetustos caserones de tablas con terracitas y galerías de vidrio de cuando Cartagena era un balneario de moda, remontaban las colinas, ahora convertidos en pensiones con letreros y en hotelitos clausurados por chapas de fierro atornilladas sobre las ventanas.⁴⁰

La presentación a través de un cuadro pictórico desteñido, con un vidrio roñoso, para mostrar lo deslucido y viejo y estropeado y rancio del paisaje urbano. Con toda la carga de nostalgia de un tiempo mejor, floreciente, se organiza una narración melancólica. En sentido opuesto, por medio de la precisión en la descripción espacial en la esencial Nueva York se puede transmitir la idea de la obsesividad del personaje que la recorre. Como en

39 "Un cuadro o una escultura contemporáneo es una especie de centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras. Las palabras son el elemento vital, enérgico, capaz, entre otras cosas, de transformar cualquier material (plásticos, haces luminosos, cuerda, piedras, tierra) en material artístico. Es sustancia verbal la que establece la tradición visual en la que debe ser contemplada una obra determinada". Harold Rosenberg, *Arte y palabras*, en Gregory Battcock, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977, pág. 118.

40 José Donoso, *Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, México, 1990, pág. 109.



"Identity (Beuys)", 1999. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

el caso del Buenos Aires de Borges, aquí tenemos una ciudad por muchos conocida, pero el tono es radicalmente distinto; como lo es la distancia que separa lo directo de lo metafórico. Es el universo de lo actual, real, existente, vital.

Por el camino se detuvo en un Citibank y pidió su saldo en el cajero automático. Había trescientos cuarenta y nueve dólares en su cuenta. Retiró trescientos, se metió el dinero en el bolsillo y siguió andando. En la calle Cincuenta y siete torció a la izquierda y continuó hasta Park Avenue. Allí torció a la derecha y siguió caminando hacia el norte hasta llegar a la calle Setenta y nueve. En ese punto torció a la derecha para entrar a la manzana de los Stillman. El edificio tenía el mismo aspecto que el primer día. Miró hacia arriba para ver si había alguna luz en el piso, pero no podía recordar cuáles eran las ventanas de los Stillman. La calle estaba absolutamente tranquila. No pasaban coches ni transeúntes. Quinn cruzó al otro lado, encontró un sitio adecuado en un estrecho callejón y se instaló allí para pasar la noche.⁴¹

Una espacialidad puede ser descripta con precisión en el terreno de lo imaginario. Así, nos encontramos con una narración de cierto tono evanescente, alegórico, aunque aplicado al sentido de lo real, una realidad que la propia diégesis construye. Se trata de la presentación del sitio donde el protagonista, un personaje minúsculo, desarrolla su actividad. Una ironía sutil permea el texto en la descripción de la organización jerárquica.

Pasada la puerta, aparece una mampara alta y acristalada con dos ba-

41 Paul Auster, *op. cit.* pág. 124.

tientes, por donde se accede a la enorme sala rectangular en la que trabajan los funcionarios, separados del público por un mostrador largo que une las dos paredes laterales, con excepción, de una de las dos extremidades, del ala abatible que permite el paso al interior. La disposición de los lugares en la sala acata naturalmente las precedencias jerárquicas, pero siendo, como cabe esperar, armoniosa desde este punto de vista, también lo es desde el punto de vista, geométrico, lo que sirve para probar que no existe ninguna irremediable contradicción entre estética y autoridad. La primera línea de mesas, paralela al mostrador, está ocupada por los ocho escribientes, a quienes compete atender al público. Detrás, igualmente centrada respecto al eje de simetría que, partiendo de la puerta, se pierde allá al fondo, en los confines oscuros del edificio, hay una línea de cuatro mesas. Estas pertenecen a los oficiales. A continuación vienen los subdirectores, que son dos. Finalmente, aislado, solo, como tenía que ser, el conservador, a quien llaman jefe en el trato cotidiano.⁴²

Las palabras nos instalan en una espacialidad singular, única. Es una espacialidad que puede contener las ideas de proporción y altura, ancho y profundidad, en alusión al mundo real, pero que en el contexto narrativo despliega una percepción diversa. Es algo que podemos percibir, e interpretar, pero que elude la posibilidad de capturarlo. Puede ser parte constitutiva del relato, ser el propio relato; estar ahí el sentido de lo que se cuenta. Real o fantástica, es lugar donde acontece lo que se narra, o es la propia esencia de lo que se dice. Es *real*, al apelar a un lugar existente, reconocible, o *figurada*, cuando es una zona, una esfera de lo imaginario. Con las palabras se construye una espacialidad, a través de ellas podemos ver ese lugar, esos comportamientos. Una espacialidad singular, hasta conocida, adquiere otra dimensión al ser inquietada por las alternativas del tiempo. La temporalidad constituye la cuarta dimensión de lo espacial. El sonido, el ruido y la música, amplía la espacialidad que las palabras describen, de la misma manera que el olor puede provocar una sensación parecida.

Con las palabras dichas o escritas, con referentes reales o imaginarios, se construye la espacialidad, que puede presentar o representar un hecho fascinante.

Bibliografía

- Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra*, Trad. Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993.
- Auster, Paul, *Fantasmas y Ciudad de cristal*, en *La trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1978.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1978.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1997.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1988.
- Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1985.
- Casanova, Nicole, *Conversaciones con Gunter Grass*, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós studio, Barcelona, 1989.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Donoso, José, *Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, México, 1990.
- Garro, Elena, *Y Matarazo no llamó...*, Grijalbo, México, 1996.
- Hartmann, Nicolai, *Ontología IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Mahfuz, Naguib, *El espejismo*, Plaza & Janes, Esplugues de Llobregat, 1989.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Historia del espejo*, Editorial Herder, Barcelona, 1996.
- Paredes, Alberto, *Manual de Técnicas Narrativas, Las voces del relato*, Grijalbo, México, 1993.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores en coedición con la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998.
- Rosenberg, Harold, "Arte y palabras", en Gregory Battcock, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977.
- Saramago, José, *Todos los nombres*, Alfaguara, México, 1997.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- Suskind, Patrick, *El perfume*, RBA Editores, Barcelona, 1993.
- Visconti, Luchino, *Angelo*, Ediciones B, Barcelona, 1993.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

⁴² José Saramago, *Todos los nombres*, Alfaguara, México, 1997, pág. 12.



Carlos Márquez.

"Beautycelli", 1999. 60 x 40 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

JOSÉ CARLOS BECERRA: VÉRTICES DE SU TIEMPO POÉTICO

Francisco Daniel Tellez*

A hora que han pasado treinta años de la desaparición física del poeta José Carlos Becerra, el trabajo que sigue aspira a ser una inquietante invitación a su tiempo poético que, para bien de la poesía mexicana, se detuvo entretejido en la leyenda: símbolo de la juventud de los años sesentas. Movidado por una atracción profunda nace el deseo personal de señalar vertientes y posibilidades de lectura en la evidente poesía hermética de Becerra. Lejos de apasionamientos solipsistas o de afirmaciones canónicas, reúno una serie de apreciaciones que discurren por el libro central *–Relación de los hechos–* del poeta tabasqueño y señalan nuevas experiencias en una poesía que nace sólida. El reto es una apuesta atrevida por los laberintos de la intuición, de la conciencia y del tiempo que, bajo las sinuosas líneas de una estética propia, Becerra atraviesa intensamente. Con esa viva intensidad, se pretende poner en claro puntos secretos de una poesía que encuentra relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo, entre el poeta mismo y sus lecturas, entre el pretexto que ilumina su poesía y pone a prueba. En Becerra nace el aliento rítmico que lo pone en relación consigo mismo, la conciencia del poeta moderno y la pertenencia al tiempo lineal que es conciencia de finitud. La idea unificante del presente ensayo no es genealógica, sino indicativa. Quiere discernir en esos vértices que toman de las vanguardias una forma de expresión temporal que transita

de la evocación a la presencia. La apuesta ensayística quiere romper con las columnas unipersonales de la metodología y la desconfianza y busca erigirse como un modesto homenaje a un poeta mexicano cuyas vetas aun deben ser exploradas con mayor profundidad, con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia incluso. Pisar el territorio de la poesía de Becerra es fluctuar en esos vértices de su tiempo poético –que está siempre en tránsito–, que se abandonan y se apropian de la misma manera, que van y vienen y no llegan a ninguna parte. Ese tiempo poético de Becerra no fue, ni ha sido, ni será el de la poesía mexicana de la 2a. mitad del S. XX, simplemente permanece y es el tiempo de la poesía de José Carlos Becerra.

Su intuición en la poesía

El poema es un asunto de imposibilidad. Imposibilidad del poder decir y del poder nombrar, decir siempre en contra de toda evidencia, imponer al mundo que suponga, por un gesto *arbitrario*, una posibilidad. Toda la poesía lúcida contemporánea, aquella que ha tenido, desde las vanguardias en adelante, esa conciencia de la virtualidad, se debate entre la alternativa de dar al mundo o de darse a sí misma. Las vanguardias, con su bandera reflexiva negadora de la tradición que supone un rompimiento respecto de las posibles recuperaciones de momentos estéticos del pasado, enarbolan el punto más

* UIA, Letras modernas.

alto de esa conciencia, lo que Roland Barthes llamó “el grado cero de la escritura”. Ese grado cero supuso un límite en el diálogo entre poema y mundo. Romper ese límite significaba el silencio. Más el problema ya no era el silencio de la escritura, el abandono de la poesía y la elección de la “realidad” como en el caso de Rimbaud (“la verdadera vida está en otra parte”), la continuación de las paradojas (una de Novalis “el paraíso está en todas partes o en ninguna”) o la recurrencia a la *nada* como zona final que, por una paradoja evidente, remite a una nueva consideración del origen como en el caso de Mallarmé. Dichas experiencias decimonónicas no suponían una permanencia de la poesía en ese límite. Llegado el siglo XX se verifica la existencia de ese límite encarnado en una realidad de la escritura más allá de lo gestual. El ejercicio de autocontrol vivido por la poesía le impidió retroceder y pactar con la posibilidad de lo decible o, de la misma manera, precipitarse en el abismo del callar. Lo resultante sugirió una vuelta de tuerca al problema poético contemporáneo: la conciencia del no lugar de la poesía en el mundo. Un no-lugar que no solo supone una clausura metafísica del acto de poetizar sino que también plantea el reconocimiento de una no-territorialidad para el poema, lo que convierte a todo acto poético en un acto de nomadismo. La nueva consideración del poeta, la actual, es consecuencia entonces, del principio de no-identidad del poeta que formulaba Keats, oponiéndose a la metafísica ser=lugar=origen de Heidegger y de la asunción, por parte del poeta, del fin de la consideración del poema como objeto, como una cosa más en el universo de los objetos naturales o creados, identificación que sustentó a todo el ideal vanguardista.

El poema ahora sí, significa el fin de la dependencia de la poesía respecto de la realidad. El poeta pierde identidad y el poema pierde al titular de su

habla. Ya no hay identidad; hay identidades. Ya no hay una realidad, hay realidades y todas intercambiables según el punto en que se encuentra el poeta y el lector en ésta verdadera fuga poética. En este sentido, José Carlos Becerra (1936-1970) acepta – como dice Eliot– que si el poeta lo que hace al escribir es ponerse en relación consigo mismo por medio del poema, el lector al leerlo, más que entrar en relación con el poeta, lo hace consigo mismo; y así el mensaje o lo que se recibe proviene de su propio interior. Ese fue –para Becerra– su idea del acto de escribir y su intuición de la poesía. Uno leerá aquella poesía con la que realmente pueda establecer contacto y así, a medida que uno crece y vive, tendrá menor o mayor acceso al mundo de los poetas: uno leerá la poesía que merezca.

José Carlos Becerra corrió demasiado aprisa con su época, a la que se adelantó como el joven poeta prolífico que sorprendió por su originalidad y deseo de dedicarse a escribir de tiempo completo sin aplazarlo por más tiempo. Siempre joven, contó con la suerte de extraordinarias lecturas y encuentros literarios que lo ubicaron por encima de los miembros de su generación. Mantuvo siempre una *deuda* enorme con Neruda, Joyce, Proust, Lezama Lima y nació en él cierto impulso terrible de recorrer el mundo, como su maestro Pellicer, también tabasqueño, guía literario, modelo del nómada en busca de

material poético, al que le fue fiel por cuenta propia. Poeta lírico de alta calidad y de poesía profunda, Becerra salió del trópico y realizó un largo viaje literario buscando no la estrella matutina que guía a los marinos sino el retrato de su tiempo. Si Carlos Pellicer puso en la poesía mexicana el mar, el sol y el trópico, Becerra la noche, el tiempo fragmentado de la infancia, la ciudad húmeda. En el lenguaje se mira a sí mismo y a través de la palabra entra al escenario de la vida y la creación. Intentó hacer el



Carlos Márquez.

“Mass Media”, 1999. 140 x 40 cms., acrílico s/t.

De la serie “Perfumes”.

mismo itinerario de su maestro y logró hacerlo en sus viajes, en su ejercicio poético desbordante, en su verso extenso y barroco.

Como en el caso de Novalis, el de Becerra, muerto a la edad de treinta y cuatro años en accidente automovilístico cuando viajaba al encuentro con el mundo griego, cerca de Brindisi, Italia, un puerto en el que se embarcaría con destino a Atenas (“En el proyecto de viaje que le hice –dijo Pellicer el día de la escueta noticia periodística de la muerte de José Carlos Becerra– le indiqué que fuese a Brindisi, al sur del Adriático para que llegara a Grecia en un barquito”)¹ es la expresión de una vocación estética y espiritual suspendida por el hado. Y como la obra de Novalis, la suya permanece fija en un punto intermedio de ese camino que toda conciencia atraviesa sin afianzarse a un punto dado y cuyo carácter inconcluso funda la posibilidad perpetua de su existencia. Sin embargo Becerra no tuvo tiempo para crear lazos temporales con su propia obra. No terminó el recorrido que la experiencia poética abre como pulso singular ni de la tradición poética mexicana, pues su obra no pretende decir nada nuevo pero sí construir una esfera de vertientes estéticas sin padecer la ignominia de los cánones de la identidad poética cultural.

Si como ha expresado, entre otros, Maurice Blanchot, el primer verso es el receptáculo y la matriz del poema, en la poesía de Becerra se hallan fórmulas para los primeros versos que se funden en tópicos recurrentes y adquieren un acento peculiar, pues Becerra otorga para cada una de sus obsesiones (el mar, el otoño, ventanas fantasmales, el destino, la realidad como una gran escritura, madrugadas de luz, objetos que se tornan sujetos, todos ellos elementos poéticos provenientes de una tradición universal y de lecturas meditadas y asimiladas que nos revelan ecos de Stevenson, Eliot, Perse, Mallarmé, Valéry, Joyce) una multiplicidad de enfoques e intencionalidades afectivas o intelectuales que definen su poesía, la vuelven múltiple y ratifican la oposición que la modernidad, raigalmente vivida y

¹ “Estrujó al mundo cultural de México la trágica muerte del poeta José Carlos Becerra” en *Excelsior*, 30 de mayo de 1970. Secc. Cultural 23-A.

expresada antepone frontalmente a la posibilidad de aislar entidades nacionales de poesía que se definen a partir de características peculiares y excluyentes.

Dos elementos rigen la totalidad de la poesía de José Carlos Becerra: la capacidad de fusionar verso con verso que por la versificación tan larga crea un aliento rítmico rotundo y prolongado, así como la recurrencia eliotiana de repetir un mismo verso con leves variaciones después de cada estrofa. Así, la poesía en su más amplia expresión es el desarrollo del espíritu que nos otorga siempre una nueva posibilidad de acceso a sus razones últimas. En *Relación de los hechos* (1967), Becerra alcanza una versatilidad asombrosa en un poeta de su edad; el enorme signo de una voluntad desmedida que busca y necesita ordenar al mundo con palabras, con reflexiones y con recuerdos que urgan en el yo del poeta de manera singular, para mirarse como Novalis y Hölderlin –en los límites del romanticismo alemán– en su otro yo, para ubicarse en el mundo exterior y la interioridad que no busca la realidad externa sino lo subjetivo que nos acerca irremediamente a su existencia y a sus sentidos. Más aún, ciertamente, Becerra, muere cuando parecía ajustar sus *modos* poéticos a la intuición de una poesía naciente más de una experiencia vital inquietante y dramática (su vida parece una historia ficticia y mítica en cuanto la acelerada muerte) asumida naturalmente. La creación de un mundo coherente y original en que la realidad y el sueño, o el sueño y los sueños de la realidad logran una expresión sugerente que tiene hilos de comunicación en el pasado literario y levanta sus construcciones desde la distancia que permanece inamovible.

El conjuro de la conciencia

El hombre no descubre el mundo de una vez para siempre, sino a través de renovadas y continuas sorpresas. Para el poeta tabasqueño en pleno ejercicio de sus facultades, el mundo es una creación constante y un *reto* nuevo cada día. Sin miramientos terrenales o apostillas religiosas un hereje pudiera

afirmar que la Creación se renueva constantemente en cuanto la existencia de ciertos precedentes mediadores y repetidores de la realidad se asumen como verdades de la naturaleza pero que con el tiempo se conciben como leyes de aplicación invariable. Así el hombre o el poeta-hombre no se duerme en sus laureles; nace en él la exploración del universo en ese vértice que la historia ha perdido u olvidado: la diminuta fracción de su tiempo. El explorador-poeta vela junto a sus armas y avizora en guardia desde su torre de vigía –la conciencia– y a partir de la evidencia que afortunadamente, para la poesía, resulta a veces suspendida en el vacío y difícilmente fundada, ve bifurcarse los senderos y el intento de su escritura, en relación al referente específico –si es que existe como tal– es, al mismo tiempo, un ejercicio oblicuo de la afirmación o de la negación del tiempo.

Nuestro poeta tabasqueño parte de un lugar, hace pie en esa figura totémica que *lo encierra*, pero su escritura nace ascendente. La escritura versicular de Becerra se vuelve así no selectiva sino necesaria, imprescindible frente a la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo o fragmentado ante todos, “para dar al mundo –en palabras de Shakespeare– la certidumbre de un hombre”. La certidumbre o la presencia carnal del poeta tabasqueño, hace imaginar el rumbo contrario frente a la creencia general que ha determinado que el río de las horas –el tiempo– fluye hacia el porvenir. Unamuno propone esa inversión: “Nocturno el río de las horas fluye / desde su manantial que es el mañana eterno...”.² La fe como sustancia del porvenir, según la definición de San Pablo, “La flecha alada, que vibra y vuela pero nunca vuela”, según traducción de Jorge Guillén, en una de las aporías que proponía Zenón Eléata para demostrar la inanidad del movimiento, junto a otras entre las cuales no es menos célebre la de Aquiles y la tortuga, además de interrogar las nociones de movimiento, espacio y tiempo seducen a la mente literaria por su elegancia de parábola concentrada en la flecha como un símbolo visible. Valéry recuerda la paradoja

al sentir que su propia vida está implicada en la muerte, su existir en el no existir. El ejemplo de Valéry sirve de paso para establecer un principio del testimonio histórico: no decir más de lo que se ve. Quien se entrega a inferencias arbitrarias sobre el testimonio de un dato científico, aprovechado por la poesía, cae en el absurdo de no ver en ello un discurso poético que se corta y escapa del lugar al negar su propio fluir. El fragmento es la condición de su evasión.

La travesía que propone José Carlos Becerra es una buena lección de honestidad a toda una literatura pseudomística que recorre el continente escrita con la noción de que en vez de repetir estadios, repite metros. Es una lección que enseña que la aventura mística –vágase el término– no depende de las formas sino que las trasciende. De esta manera el alma (y el poeta) puede verdaderamente ascender y no quedar aprisionada ni en el subterráneo de la rima ni en los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno que, desde Baudelaire aparecen con la misma lucidez, la belleza *bizarra*, singular, única, nueva y la pertenencia al tiempo lineal es la novedad de cada día: “Amanece en medio de mí y yo me quedo mirando del lado en que no estoy / en la otra orilla se quedan el parque y los almendros, el río, la torre de la iglesia”.³ –Escribe Becerra. Su otro nombre es desdicha. conciencia de finitud, asienta Octavio Paz. Lo grotesco, lo extraño, lo singular, lo único no son más que distintas maneras –bajo la estética romántica y simbolista– de aproximarse a la definición de muerte.

En un mundo en que la identidad (la eternidad cristiana) se ve soterrada por la muerte, esta última es la gran excepción que absorbe las reglas y las leyes y anula –incluso– ironía y analogía, como estética de lo grotesco, definición más cercana del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable que se inserta en el tiempo histórico y es consecuencia de la conciencia y de la historia propia de José Carlos Becerra: “He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido / ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche, / a la oscuridad besada

² Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, p. 14.

³ José Carlos Becerra. *El otoño recorre las islas*. p. 81.

de los cuerpos, / a las palabras dichas para que las bocas resistan al hierro nocturno”.⁴ La ironía aquí, no se presenta como palabra o discurso, sino el reverso de lo que manifiesta: la comunicación poética. Así, el universo abandona el terreno de la escritura en tanto ésta se constituye a partir de la incomprendibilidad, para el hombre, de sus signos y *deja fuera* la palabra muerte mientras que el hombre es mortal. Becerra atraviesa esos bosques verbales, tiene conciencia de la ambigüedad de la analogía y comparte el famoso “Soneto de las correspondencias” de Baudelaire, quien escribe: “la naturaleza es un templo de vivientes columnas / que prefieren a veces palabras confusas”.

La pluralidad del mundo vertida en sustancia y accidente se *junta* en la conciencia del poeta tabasqueño. Todo es reflejo de unidad a las palabras del poeta que la nombran. El poeta moderno sabe que el mundo es elegible; que es también un saber nombrado y opuesto al de Dante en donde la metáfora de ver al universo como un libro es antiquísima (La Divina Comedia) o a las *Sagradas Escrituras*. Hoy, el saber, para el poeta, consiste no en la contemplación de esa inanidad ya nombrada, o de la alteridad bajo el signo de la unidad poética, sino en una ruptura de la unidad –no como manifestación de la nada, según Mallarmé– sino aceptando la realidad de la analogía –inserta en el tiempo del mito– y la realidad de la obra poética. Siguiendo a Gide, cuyo consejo giraba en que el poeta debe contradecirse a sí mismo, luchar contra sus dones, Becerra asienta en una carta enviada a José Lezama Lima (el 21 de diciembre de 1968) el conjuro que lo reclama desde las profundidades literarias: “Condenados al artificio vital del verbo, creo ya que los escritores debemos volvernos hacia el lenguaje, como otros se vuelven hacia la “vida”, entregándonos”.⁵

La necesidad de la imagen

Relación de los hechos, publicado en 1967, constituye el centro del cuerpo poético de Becerra, y nos da

4 *Ibid.* p. 71.

5 *Ibid.* p. 302.

su imagen definitiva. Ya Octavio Paz, en el prólogo “Los dedos en la llama” a su obra poética completa, preparada por Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco, después de su muerte, señala la matizada evolución del poeta, es esta región de su obra, que va desde una juvenil nostalgia y un ansia de reconquistar el pasado en la victoria de la poesía, hasta su encuentro directo con la realidad, con lo maravilloso cotidiano de la ciudad, móvil al cabo de sus más intensos momentos líricos. Sólo que ambos objetivos, disímiles en su origen, aplicó Becerra una sostenida visión poética que condiciona mecanismos ampliamente celebrados por ser las “directrices” características de su obra poética. En *Relación de los hechos*, “el versículo -dice Octavio Paz- no es un instrumento de celebración de los poderes del mundo y del espíritu, como en Claudel, ni tampoco, como en Saint John Perse, de una épica fantástica en la que las pasiones humanas poseen la feracidad y la ferocidad de las fuerzas naturales”.⁶ Por el contrario, en selvas de palabras y de imágenes, amparadas en la fluencia comprensiva del versículo y en representaciones que no rechazan lo onírico, se convierten entonces sus poemas. El joven poeta que “no veía el mundo sino a su sombra en el mundo” se nombra a sí mismo y se construye a partir de su pasado para llegar a la visión de la virtud del ser. Como Perse, cuya única influencia que reconocía sobre su obra era la de Píndaro, autor de elogios y odas, cuya traducción parcial Perse emprendió en su juventud, cuando era a su vez lector de Spinoza y Hegel, Becerra reconoce su encuentro con la realidad y su *tropiezo*. Las selvas como las de su infancia en las llanuras tropicales de su Tabasco nativo, ahora trasladadas, a la selva de asfalto de la ciudad, definen su escenario poético real e inesperado, pero también para ser más que un *desahogo* necesita despejarse de su vaguedad anterior.

Gabriel Zaid ha reconocido bien esta nueva fuerza verbal de Becerra, aunque señalando, a la vez, las limitaciones que puede implicar: “No siempre sale bien parado ese encuentro (con el lenguaje) en los versos de *Relación de los hechos*. El lenguaje se lleva,

6 *Ibid.* p. 15.

aquí y allá, al poeta haciéndole decir cosas que no parece decir sino por un automatismo reflejo, que no es todavía esa gracia del lenguaje que se expresa, el mismo, liberado por el poeta".⁷ Quizá el móvil inmediato de Becerra, el monólogo tenso y dramático del individuo en una inquietante y hostil ciudad, habría requerido un decir más penetrante e inquieto. No abandonó su gusto por la lentitud abarcadora del pausado versículo y por el fabulador de la imagen, aunque lo ensayó en su poesía última. En diciembre de 1968 en otra carta a Lezama Lima, José Carlos Becerra anota: "Escrito mi primer libro *-Relación de los hechos-* me sorprendía a mí mismo obstinado. La cadencia y el giro del versículo seguían haciéndome señas, pero en otro lado me desconocía por completo, ya que a pesar de mi admiración profunda por lo claudeliano, ya no radicaba allí lo que me era necesario".⁸

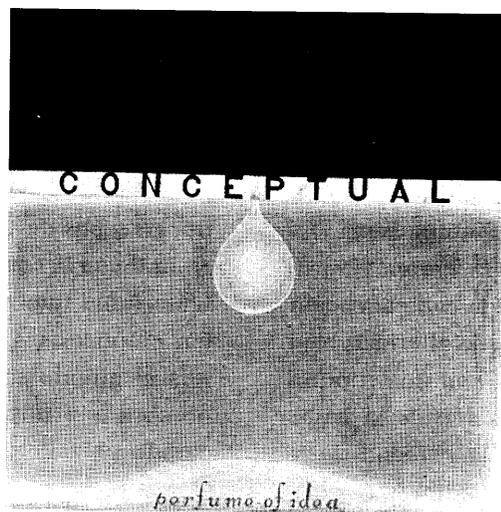
Junto a Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Faulkner, Quevedo, Proust y Joyce, la obra de Claudel revela a Becerra el poder totalitario de un poema y del poder que adquiere un verso en relación a su "imantación" y amplia revelación; frente al conocimiento que él tenía de los "mecanismos" mostrados por Eliot, adquiere una "prosodia pesada y luminosa" que lo deja atónito. De Lezama Lima -empero- le distancia la diversa posición que toma ante el lenguaje. Al autor de *Paradiso* se le siente resistir, feroz y sistemáticamente, todo intento de posible empuje suave de las palabras, cuando la "poesía enemiga" demanda y rechaza a la vez su cristalización en el poema. Becerra, por el contrario se entregó con lasitud y abandono al lenguaje melodioso y armónico que *peligrosamente* le enamoró y no claudicó jamás. Pero con Lezama comparte su fe exultante en la imagen: esa potencia de la

imagen y de la metáfora en su carnalidad viva. En las mismas cartas, ya citadas, Lezama Lima apunta (La Habana, 1970):

... He leído con detenida fruición su libro *Relación de los hechos*; aún en sus momentos de desolación, su brazo lo cubre con misteriosa precisión. A veces, causa la impresión de una ciudad en la que se llega en el sueño y después se torna impecable y conocida; otras veces es la ciudad desconocida que vamos reconociendo en una minuciosa fiesta de reencuentros. A veces, aparece como una voluptuosidad en lo sombrío, cuya raíz sin duda debe venir de Baudelaire, pues la soledad en la abundancia, la ausencia del diálogo

allí donde toda la naturaleza parece que dialoga y se ayuda en su rebasamiento, sólo puede tener momentánea solución en el hombre al convertirse en interrogante, como la naturaleza logra articular una expresión que nosotros desconocemos, pero que en ella actúa como respuesta. Y esa eterna falta que nos rodea, nadie responde, nadie corresponde, constituye para el verdadero poeta un verdadero encuadre, cuadrar la bestia como dicen los toreros, que viene a ser como las palabras que ocupan una ausencia, pues en poesía sólo podemos definir la presencia como ausencia

de ausencia, al revés del ordenamiento moral donde el mal, desde San Agustín, sólo alcanzamos a definirlo como ausencia del bien, simple ausencia de la presencia...⁹



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Conceptual", 1999. 80 x 80 cms., acrílico s/t.

Mas la imagen se le impone, con necesidad irrevocable, desde su misma visión intuicional de la realidad. No representó el mundo nunca para Becerra una entidad absoluta y unívoca, sino una misteriosa y amarga dialéctica entre la verdad y la apariencia; o mejor, entre la verdad y una sucesión aplastante y vertiginosa de apariencias. El deseo de la transfiguración, del cambio, de la metamorfosis crean voces únicas en su poesía y delinear los rasgos precarios

⁷ Gabriel Zaid, *Leer poesía*, p. 66.

⁸ José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 301.

⁹ *Ibid.*, p. 306.

de su existencia. Más a través de la poesía, el hombre se rebela continuamente, Becerra lo hace y exige para sí mismo una realidad auténtica e identificable. Ramón Xirau observa con precisión: “Hay en los versículos de Becerra un hondo anhelo de realidad, un hondo anhelo de no ser ‘antifaz’ persona abstracta, hipocresía ficticia, sino cuerpo y alma ‘aquello que todavía llamamos alma’ ”.¹⁰ Ahí reside la verdadera articulación de la poesía de Becerra (su gran tema) y la imperiosa necesidad de la imagen como elemento *nombrado* y creador: “Ahora esta palabra, / cuando la ciudad llena de humo y polvo en el poniente / se levanta de los parques con su aliento de enferma, / cuando las calles abandonadas comen sentadas sus propias yerbas igual que ancianas en aptitud de olvido, / y sólo baja una muchacha triste”.¹¹

Imposibilidad del tiempo en *relación de los hechos*

Alvaro Ruiz Abreu, biógrafo de José Carlos Becerra, afirma:

En *Relación de los hechos* Becerra habla del olvido, de la oscuridad, del “hierro nocturno”, de la historia como un territorio de reencuentros y del tiempo hecho modernidad, ciudades incendiadas y amores equivocados. Pero fundamentalmente alude a tres asuntos esenciales de su obra precedente y posterior: el paraíso perdido de la infancia, la ciudad como una presencia diabólica y la imperfección del amor que le otorga la condición humana y el tiempo; en ellos la naturaleza es una presencia sonora.¹²

10 Ramón Xirau, *Mito y poesía*, p. 153-154.

11 José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 74.

12 Álvaro Ruiz Abreu, *La ceiba en llamas (Vida y obra de José Carlos Becerra)*, p. 139-140.

Poemario resultado de varios años, los poemas que reunió Becerra en este libro son “un canto a la poesía en nombre de las semejanzas”. Dividido en cuatro libros, “Betania”, “Apariciones”, “las reglas del juego” y “Ragtime”, *Relación de los hechos* es un libro que permanece en el tiempo. Este tiempo de la poesía moderna que es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema -diría Borges-, acaso el más vital de la metafísica. La obra poética

de Becerra transita desde la condición humana que es capaz de excluir el porvenir, como mera construcción de la esperanza del poeta, hasta la reducción de lo actual a una agonía del momento presente desintegrándose en el pasado. Hay una regresión temporal que limita con el estado decreciente del poeta:

... la historia de Lázaro se ha convertido en pasto de charlatanes
de buena y mala voluntad,
y la consecuencia es este legado de carne envanecida de su morir,
aquello a lo que llaman primer paso hacia la inmortalidad.

(Betania)¹³

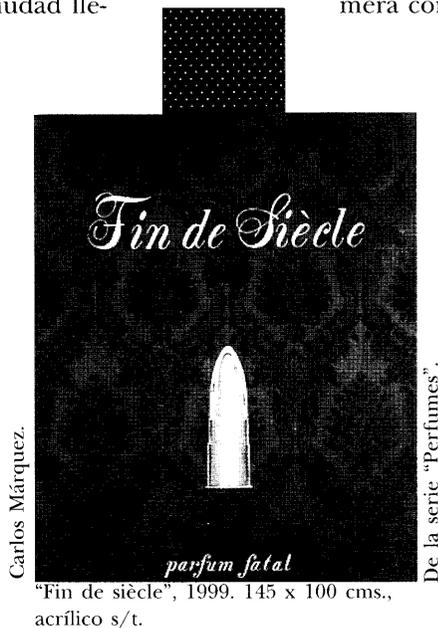
más sin embargo otra dificultad propone el tiempo, la de sincronizar su tiempo individual -el del poeta- con el tiempo general del universo: el de la asimilación y el intercambio que, a la contemplación temporal, corresponde el pensamiento de una realidad, del mundo de las formas universales:

La primavera ha pasado con sus voces de fruta,
con su tropel de sol en las mejillas,
el sudor he sido hermoso como la espuma en las adolescentes
el corazón ha dejado en la playa otra carta sin firma.

(Betania)¹⁴

13 José Carlos Becerra, *op. cit.*, p. 71.

14 *Ibid.* p. 72.



o ese otro tiempo que remeda siempre girando en torno del alma, desertando del pasado y siempre aspirando a un porvenir no lejos de la materia humana corpórea:

Ahora esta palabra,
esta palabra inclinada a la noche como un cuerpo desnudo a su alma
o a la desnudez del otro cuerpo.
Ahora esta palabra, esta cicatriz en la forma del amor,
en el hueso del sueño, en las frases trazadas al mismo ritmo
con que los hombres antiguos levantaban sus templos y elegían sus armas.

(*Adiestramiento*)¹⁵

Si para nosotros la firme realidad de las cosas es la materia, la plenitud que alcanza el poeta es la plenitud del espejo en la mirada y no precisamente al revés. Nada agita al poeta y nada lo altera; plenitud –de Becerra– es comparativamente la del espejo. La forma de éste simula las identidades que a su mirada nacen pero que existen en cuanto participan de los esquemas de su realidad permanente: las percepciones desplazan al individuo poeta quien no recalitrante deja caer el significado temporal de su personalidad. Es sabido –dice Borges–: “sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal -lo cual nos afantasma incómodamente”.¹⁶ Preciso, Becerra, no deja dudas sobre esto, él inventa sus imposibilidades temporales sabiendo que ya existían antes. En la conciencia de ese hecho ya comienza la posibilidad de invención temporal. A lo largo de *Relación de los hechos* –y específicamente en *La otra orilla*, poema clave de la definición del poeta tabasqueño– Becerra demuestra con claridad la conciencia temporal de la imposibilidad de desenvolverse la infancia:

Porque yo veo los amaneceres socavados en octubre por la garra del relámpago
que saca del fondo a las doncellas muertas,

a los niños que no han podido pulir ninguna historia con sus manos.

(*Declaración de otoño*)¹⁷

La ruptura, el titubeo entre una palabra y otra son acercamientos no a una estética de su tiempo sino aproximaciones a la imposibilidad de decir un tiempo en la poesía. En ese sentido entonces la experiencia con la realidad verbal:

Voz que está esperando a la noche en la puerta remota de la luna,
voz con fisonomía de viaje;
las palabras se cansan de volar y se posan jadeantes en aquello que solamente nombran
¿Eres tú? ¿Eres tú?

(*Espacio virtual*)¹⁸

Lo que no se entiende desde un punto de vista lógico –permítase el término– no se entiende porque ya no se entendía antes, porque nunca se entendió. Ahí empieza la construcción de Becerra, la invención, la creación. En el poema *La otra orilla* (dividido en dos partes) último del primer libro (*Betania*), las fisuras del discurso poético son las fisuras del tiempo desdoblado de la infancia; “el poema más transparente sobre el reino de la infancia” dice Ruiz Abreu. Los *huecos* o vacíos que hacen resaltar los significados del ritmo y la vitalidad, como si fuesen en sí significados, son el testimonio de una empresa imposible de realizar: la imposibilidad de atrapar –nuevamente– ese instante. Nada puede –ni el versículo lento de los fluidos versos– contra el tiempo perdido que la memoria con anzuelo busca despejar. Hay un yo que va y viene entre los intersticios del lenguaje, pero es un yo que nunca fue, ni será ahora en el texto, aquel yo. En este juego de espacios, José Carlos cifra su apuesta poética en el ayer que no es ya el hoy, en lo consumido y en lo previsible. En el ideal del tiempo irrecuperable escribe:

He querido recordar aquella canción,
aquella que no pude escuchar dentro de mí, aquella que no supe extraerle al mundo;

15 *Ibid.* p. 74.

16 Jorge Luis Borges, *Op. cit.*, p. 38.

17 José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 75.

18 *Ibid.* p. 77.

operación dolorosa; aquella canción que estoy tratando de escuchar,
aquella cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas inquieta a los almendros...

(*La otra orilla. I*)¹⁹

En *La otra orilla*, Becerra no especula con el yo que podía haber sido: presenta una resaca, un sentimiento aproximativo de la otra orilla del tiempo, la de los muertos. Si no es la línea de Aqueronte en el primer río del infierno son los sueños, el otro lado de la realidad, idílica. En ambos casos el desdoblamiento latente de Becerra cuando quiere ser el niño que ha dejado de ser y viajar a la infancia que el tiempo ha borrado, pero que lo aproxima con el poder de las palabras a sus mitologías (cierto deseo, de ausencias, la ternura que no hay, salvo la que viene de la madre,²⁰ el padre que está y no está). Las palabras no alcanzan a llegar a los objetos y mantienen una distancia que genera un amplio espacio para el sentimiento de extrañeza:

Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí mi alma
para eso;
¿ qué iba a decir ?

(*La otra orilla. I*)²¹

Eso vuelve a *La otra orilla* un poema descarnado. La palabra no puede cosificarse. Por ello triunfa la expresión que es, justamente, el ejercicio verbal de la separación entre el mundo y el lenguaje. Donde la expresión de Becerra apunta hay imprecisión porque no puede dar en el blanco, es más espacio y menos tiempo o al revés, no más; es juego de espacio y tiempo, de realidad íntima y realidad temporal. El tiempo no es cíclico, es apenas una marca

en la realidad es una apariencia que ligeramente se adivina más no alcanza a ser porque la otra orilla es su presente y su inmortalidad y como Nietzsche, hay un deseo de que todo hombre sea capaz de aguantar la inmortalidad más allá del deber ser (inmortal) y menos que cualquier lucidez atroz de un insomnio. En ese territorio *impreciso*, creado, inventado, el poeta de hoy mira hacia el pasado, pero el pasado es ya imposibilidad de los sentidos donde la realidad movable y la percepción de la misma dista de la permanencia.

En una sentencia temporal compartida con José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra logra colocarse afirmando que no sólo existe la imposibilidad de un retorno espacio-temporal en poesía, que no sólo la palabra no alcanza a decir, que la palabra poética es una mirada lejana y que el yo poético (Nietzsche sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera) tiene la misión moral de establecerse entre todas las negaciones anteriores para expresar:

Amanece en medio de mí; en un lado se quedan el parque y
los almendros,
el río, la torre de la iglesia, la ciudad de mi infancia, los
juegos olvidados;
¿ en qué orilla me quedo mirándolos ?
Es todo,
yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo.

(*La otra orilla. II*)²²

Sin embargo no postula una confusión temporal humana, hartó sabida, que sorprende entre la *inspiración* y el recuerdo, ni tampoco acomete con el delito de la vanidad de aquellos poetas que se dicen felices en cuanto sus aventuras *vanguardistas* superan en toda su *limpia* plenitud el simbolismo decimonónico. Un poeta feliz es una imposibilidad de la naturaleza y Becerra lo sabe, su clave temporal entonces es discursiva, gramatical o sintáctica, incluso; como Nietzsche, sabía que el eterno recurso es de las fábulas o miedos que recurren eternamente y que la voz del *profeta* es la primera únicamente. El estilo profético no permitió a Becerra el empleo de las comillas ni la elegancia erudita de libros y

19 *Ibid.* p. 79.

20 Cabe aquí mencionar *Oscura palabra*, extenso poema elegiaco motivado por la muerte de su madre. Dividido en siete cantos, el recuerdo de la madre muerta aflora en cada uno de ellos bajo concreciones imaginativas variables que son como las máscaras sucesivas de ese único recuerdo. Escrito entre el 11 de septiembre de 1964 y el 22 de mayo de 1965, *Oscura palabra* transita desde Villahermosa hasta la Ciudad de México, en memoria de doña Mélida Ramos de Becerra (m. el 6 de septiembre de 1964).

21 José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 81.

22 *Ibid.* p. 82.

autores y hombres capaces de aguantar la inmortalidad. Frente a la prolijidad de lo mortal la noción de incertidumbre que inyecta Becerra se acerca al silencio, a la divagación no ya de la temporalidad sino de la conciencia de la ilusión:

Dame ahora otros instrumentos para llamarte,
la posesión de un lenguaje donde pueda escucharse el ruido de
puertas y ventanas
golpeadas por el viento que corre por estas imágenes, por estos
sitios de representaciones
equivocas.

Dame ahora otras palabras
para reconocerte, dame ahora
otros

para destruirte;

(*Apariciones*)²³

En Becerra la asimilación de una vida circular no acontece bajo el derecho de vivir como se quiera volver a vivir y ser recuerdo, por el contrario, bajo la suma del recuerdo el tiempo se perfecciona, el individuo-poeta adquiere conciencia de su destino y de su porvenir y actúa de otro modo. La incapacidad natural del poeta le concede principios al tiempo en cuanto éste, es infinito para su intuición. Este vacío de su creación lo llena el tiempo que es siempre una *ilusión* y un contagio.

Como Nerval y Baudelaire, poetas de la reminiscencia, Becerra intentó siempre captar el tiempo en su *unidad* y en su *originalidad*. En esto seguía el camino trazado por Proust. Para el autor de *En busca del tiempo perdido*, el verdadero arte consiste en encontrar de nuevo, captar nuevamente, la realidad del tiempo lejos de la cual vivimos, no la nuestra, sino aquella que tal vez nunca conozcamos ni de la que estemos cerca; aquella que tal vez no se llegue a conocer sino antes de la muerte. Conocedor –casi

religiosamente– de la obra proustiana, así como de la idea de Claudel de que el hombre posee las raíces de todas las fuerzas que *hacen* en obra al mundo, entiende el vacío de su tiempo bajo las formas que la memoria le concede. El tiempo, que inicialmente se muestra como imposibilidad, actúa ahora como destructor, como un elemento que va minando la vida y que sólo adquiere sentido a través de la imaginación. La imaginación poética no actúa únicamente sobre la realidad presente ni sobre la realidad pasada, tal como se detiene en el tiempo de la memoria, sino mezcla ambas y crea el *misterio* que Proust persiguió. El poeta necesita del recuerdo, afirma Proust, pero no debe recurrir estrictamente al recuerdo, ni a la memoria, ni al pasado, sino a un pasado que reconstruye a fuerza de un olor o una visión. Este es el principio de la esencia eterna

y la naturaleza verdadera del hombre reside fuera del tiempo y se alimenta de lo eterno:

Vuelvo a ti,
el otoño y el grillo se unen en la victoria del polvo.
Vuelvo a ti, vuelves a la caída, al primer acto.

(*Memoria*)²⁴

Para Proust la imaginación es el órgano que se encuentra al servicio de lo eterno. Para Becerra la imaginación y el flujo de sus imágenes son intemporales pues van al pasado y al sueño y al abismo y explican su hermetismo. La búsqueda perenne –de Becerra– por tocar zonas del alma humana que solo el tiempo llega a revelar lo internan en las concepciones dieciochescas, del hombre como una exten-



"Leda y el chisme", 1999. 100 x 120 cms., acrílico s/t.

23 *Ibid.* p. 85.

24 *Ibid.* p. 90.

sión del sueño y llega a ofender “el pudor de las divinidades del sueño” de Nerval, encontrando otros abismos del tiempo, que explican todo acto en su poesía:

Porque no hay nada sagrado en el regreso, porque sólo una vez despertamos temblando para mirar el mundo; y tú lo sabes, pero tu mirada sólo es exacta en la noche.

(*Forma última*)²⁵

La poesía hermética de Becerra, leída con seriedad presupone la negación de la realidad del pasado y del porvenir. Schopenhauer –citado por Borges– enuncia: “la forma de aparición de la voluntad es solo el presente, no el pasado ni el porvenir: éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometido al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida”.²⁶ Es cierto que el *problema* de la conciencia temporal no tiene límites en un mundo que no quiere,

bajo ningún aspecto, *hacer* poemas, o al menos poemas como manifestaciones de un yo profundo que encuentra forma y materia –que alteran– la conciencia del lector. La poesía de Becerra no aspira, ni puede, modificar la marcha del tiempo vivido (el *vi-viendo*), ni eludir el pensamiento y el encuentro del poeta consigo mismo. Así, cierto hermetismo temporal, que se alimenta de la poesía de Lezama Lima, no convierte a su poesía en un sistema cerrado que se advertiría en la recaída de las formas y palabras;

25 *Ibid.* p. 95-96.

26 Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, primer tomo, 54 en Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad* p. 112.

en la creación de un jardín poblado de telarañas al cual sólo tiene acceso el poeta. Ni claves ni total hermetismo. Becerra *salva* a su poesía con el enigma. Su realidad *artificial* que genera construye universos verbales que no tienen viabilidad presente. Más el presente, este presente del poeta, es tan diverso que lo obliga a transitar por la inteligencia. Becerra su-

pera toda idea neovanguardista de la transformación del verso y en el terreno de sus influencias, el problema versicular o de la reiteración del tono, con Perse, por ejemplo, anida el suelo elegido por él mismo y construye su obra. En relación a Perse “nadie se inclinaría –dice Elsa Cross– a pensar que la reiteración del tono se deba a una falta de inventiva... Es una demarcación de límites, una exigencia autoimpuesta que tiene una razón de ser práctica, pero también de fondo”.²⁷ La actitud de la poesía de Perse es heredera del afán idílico de la poesía en Occidente. Becerra aprende ese espíritu y lo

transforma en un acto de desterritorialización, aunque el motivo de la poesía de Perse, grandemente decimonónico –el poeta huyendo de la ciudad y su prosa secular– haya permanecido como imposibilidad temporal. El mismo Becerra siempre en tránsito por la ciudad ostenta el tiempo pasado y como Efraín Huerta (sabida es la influencia del autor de *Los hombres del alba*) sólo contempla ruinas a su alrededor. “Como Cavafis, descubre en la ciudad a una vieja hechicera que roba el alma a los hombres, les arrebató su vocación adolescente”²⁸ anota Ruiz Abreu.

27 Saint John, Perse, *Canto por un equinoccio*, (traducción y prólogo de Elsa Cross, p. 5).

28 Álvaro Ruiz Abreu. *Op. cit.* p. 165.



Carlos Márquez.

“Identity (Warhol)”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

De la serie “Perfumes”.

Becerra tiene el gesto poco inocente de voltear la cabeza y vislumbrar aquella luz que devuelve siempre, el esplendor del tiempo recobrado. Y esa es una real necesidad, no la fachada que encubre la imposibilidad también existente de encontrar nuevos medios expresivos que puedan dar cuenta de esa realidad que tanto ama (“hace un poema con una pintura y de la siguiente dice algo que ha escrito algún otro poeta. Así, me transmite los actos de pintar y escribir como sensiblemente sagrados”).²⁹ Si la tarea del poeta ha cambiado, José Carlos la asume en cuanto a su responsabilidad más que a la autocomplacencia. Los poetas que asumen esta última consecuencia producen una poesía reducida en sus posibilidades de darse al mundo. Los que siguen la otra posibilidad, los que se *comprometen* con los tiempos todavía existentes de la poesía –el pasado, el presente y el futuro– se sitúan frente al muro que levanta la imposibilidad. Para estos, y Becerra es uno de ellos, la tarea del poeta, sobre todo en lo que toca a conseguir y apropiarse de un lugar desde donde decir, se vuelve consecuencia necesaria de su ejercicio. El poeta penetrado de sus inquietudes y urgencias inventa sus propias imposibilidades y determina sus propios límites:

Estoy aquí después de extraviar mi mejor ofrecimiento,
aquí la escondida aptitud del metal con que los dioses antiguos
desnudaban la desgarradura del mundo,
el crimen como un acto fallido de amor,
la cicatriz invencible de la muerte, la vieja destreza de los labios
colectivos,
el llamado del mar, las señales del pájaro sepultado en su vuelo.
(*Ulises regresa*)³⁰

Para el poeta, el tiempo le presenta un mundo desarmónico e intratable que se ha vuelto imposible. Pero, en medio de la conocida dialéctica entre poesía y mundo lo que importa hoy es el mundo (para Becerra, por ejemplo, en *Piel y mundo* (*Los muelles*, 1964) la piel y/o el lenguaje es el receptáculo don-

de se transfiguran diferentes y múltiples circunstancias: el mar, la noche, la lluvia, el tiempo). Becerra se ajusta a su imposibilidad sin renunciar a su autonomía poética y trata de *copiar* metafóricamente el caos de su tiempo; no pretende ser un vidente como quería ser Rimbaud, sino el portador de un lenguaje. Y a través de las palabras, se crea un mensaje no moral que está al servicio del sentido. El lenguaje, entonces, cumple su función: abre expectativas a la imaginación y sitúa en el horizonte de la vida. Becerra usa como herramienta la metáfora entendida –según Ortega y Gasset– como sustancia. La imagen resultante evita la realidad o la rebaja o escoge para su labor una expresión oscura con el fin de lograr ciertos efectos estilísticos. Esa salida propone José Carlos, pero también recorre otra, acaso más difícil y más contradictoria, la de la disección de los *mecanismos* poéticos para tratar de ver, de una vez por todas qué es lo que une a la poesía y al mundo. Sin conciencia clara o con conciencia de ello, esta última posibilidad es fruto de la contradicción de Heidegger que los poetas viven en relación a la *esencialidad* de la palabra. No de la desconfianza en la metáfora como dispersión del origen, sino de la capacidad del alejamiento del tiempo y de los paradigmas pertinentes. No gratis resulta la pregunta de Hölderlin: “¿para qué poesía en un tiempo sin dioses?”; *pertinencia o locura* que para Heidegger aparece aliada de la historia derrumbando la armonía y la encarnación de la palabra. Frente a un mundo inestable que se revela caótico la poesía de José Carlos Becerra no pierde especificidad, gana la proyección cualitativa de su imposibilidad temporal. Su poesía recorre otro tiempo, no breve como su vida pero sí fértil y rebelde como él mismo y como la ciudad de *Ragtime*.³¹ sueño monstruoso del ruido

31 Ragtime. (voz inglesa) m. Nombre dado a fines del siglo XIX a cierto tipo de música afroamericana. El jazz de la primera época recibió en ocasiones este nombre. José Carlos Becerra dedicó este poema a su entrañable amigo Héctor Raúl Vera, que murió en 1967. Una noche, al salir de un cine en Paseo de la Reforma, Becerra –enterado de que Valero se había suicidado horas antes– se encerró tres días sufriendo y sangrando en silencio. Perdió a un amigo con quien había compartido lecturas, noches y experiencias vitales.

29 En *La mañana debe seguir gris*, novela de Silvia Molina que narra su encuentro en Londres con José Carlos Becerra, a fines de 1969 y principios de 1970 p. 42.

30 José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 124.

de la noche donde los muertos buscan su propio tiempo de eternidad. Al respecto, como Jorge Luis Borges, Becerra creía que la eternidad anhelada con amor por tantos poetas es un artificio espléndido que libra de la intolerable opresión de lo sucesivo y del tiempo. Esto último hecho poesía levanta ciertos muros de demencia entre la competencia del poeta y la razón del mundo que quiere nombrarnos:

Contadme un poco de mí: quiero aprender a hablar de ustedes.
Cada palabra que llega a mis labios le abre la puerta a una frase
cubierta de polvo,
un mensajero que sin limpiarse de las botas el lodo del camino,
entra y se sienta a mirarme;
cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro mensaje
de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo sigo
esperando.

(*Ragtime*)³²

Concomitancia

Resulta increíble la velocidad con que nuestro país, esa “Bagdad olvidadiza” de Gilberto Owen, arranca de su memoria sus hijos desaparecidos. No necesita un escritor estar bien muerto para que nadie hable de él. En ocasiones bastan años o días o exilios o estar lejos de los cenáculos literarios. Algunos más o menos, pensemos en casos recientes de *reducción* de autores a sendos pares de poemas, todos los poetas han sufrido de esa amnesia pública que el tiempo crea. A menudo se señala el olvido público que, bien anota Paz, determina que si en alguna parte entierran bien a los muertos es en México.

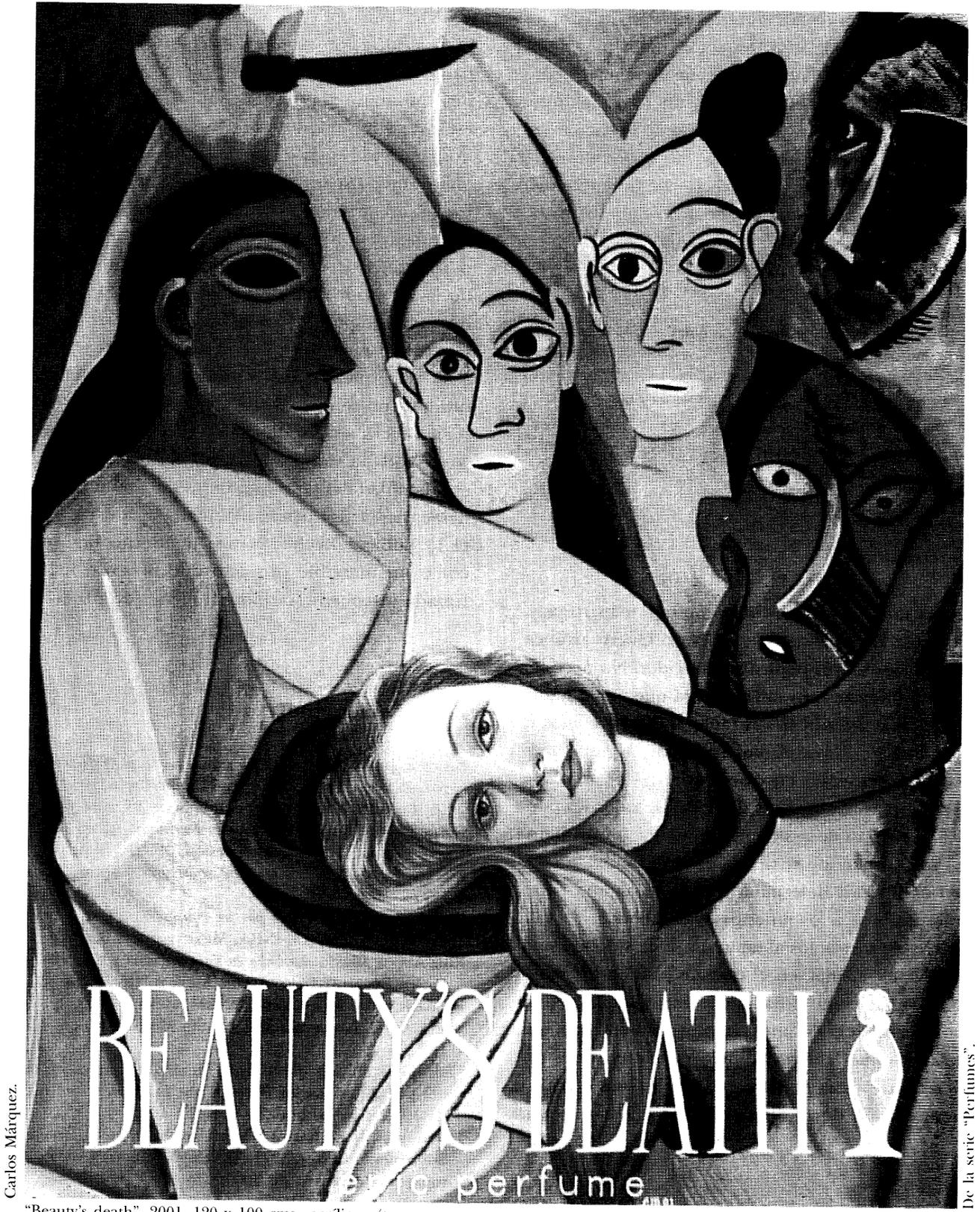
Increíble si estamos al tanto no ya de su obra, sino sólo de su persona, en el caso de José Carlos Becerra tal vez sea injusto hablar de olvido total. Actitud poco perezosa la de unos cuantos –familia y amigos cercanos– que han revitalizado con intuiciones paralelas una poesía que merece mucho más que una nueva edición de su obra completa (*El otoño recorre*

las islas, Ediciones Era, 2000). Baste, mínimamente para todo lector exigente una porción de audacia para recorrer la otra orilla del otoño en que permanecemos junto al poeta tabasqueño. Porque su obra está viva y porque de los lectores depende quede o no paralizada en la distancia. Becerra es mito vertiginoso que dispara en persecución de nosotros. En esa misma prisa que se hunde, hagamos de su poesía una fisonomía distinta; nadie puede tener un pasado anclado en un lugar concreto, no más allá de la sensación del olvido colectivo que nos tiene dispersos después de treinta años de la partida del poeta. El carácter distraído de Becerra o su paraguas o su impermeable o sus libros que infaliblemente olvidaba no se quedaron en Londres o en Brindisi o en Grecia, se han quedado en el joven compañero de toda la vida de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Impresionémonos por su desaparición física pero cantemos su muerte como él lo hubiera hecho, como “un tierno desastre”; como un increíble proyecto que Becerra hubiera trazado justamente cuando hubiera sido necesario.

Biblio-hemerografía

- Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. (Edición preparada por Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco), Ed. Era-SEP. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie 10, 1985, 311 pp.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la Eternidad*. Alianza Editorial, España, Tercera reimpresión, 1999, 179 pp.
- Molina, Silvia. *La mañana debe seguir gris*. Joaquín Mortiz, 1977, 116 pp.
- Perse, Saint John. *Canto por un equinoccio*. (Trad. de Elsa Cross). UNAM-UAM-INBA, México, 1987, 67 pp.
- Ruiz Abreu, Alvaro. *La ceiba en llamas*. (Vida y obra de José Carlos Becerra) Cal y Arena, México, 1996, 360 pp.
- Xirau, Ramón. *Mito y poesía*. UNAM, México, 1973, 193 pp.
- Zaid, Gabriel. *Leer poesía*. SEP-Joaquín Mortiz, México, 1972, 131 pp.
- “Estrujó al mundo cultural de México la trágica muerte del poeta José Carlos Becerra” en *Excelsior*, 30 de mayo de 1970. Secc. Cultural 23-A.
- “30 años sin José Carlos Becerra” en *La Jornada Semanal*. Suplemento Cultural 271 (Dir. Hugo Gutiérrez Vega), domingo 14 de mayo de 2000.

32 José Carlos Becerra, *op. cit.*, p. 131- 132.



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Beauty's death", 2001. 120 x 100 cms., acrílico s/t.

MAGIA COLONIAL: SINCRETISMO DE CULTURAS

Edelmira Ramírez Leyva*

La conquista y la colonización de México por los españoles, en el siglo XVI, fue un acontecimiento histórico en el que, por su naturaleza misma se pueden rastrear diversas interrelaciones de culturas, no sólo entre la española y las prehispánicas, sino también la afluencia de cultura europea en sus diversos matices y con sus respectivas influencias acumuladas a lo largo de la historia, así como la presencia de la cultura africana a través de los esclavos que las autoridades coloniales trajeron a Nueva España. En este sentido cabe recordar la reflexión que hace Germán Somolinos sobre la Conquista Española:

Es un conjunto de fenómenos sociales y culturales, muy superior y mucho más complejo que la simple invasión o dominio territorial. No es un hecho común de posesión transitoria, sino la fusión física e intelectual de dos pueblos, originariamente distintos en todos sus aspectos para dar nacimiento a un nuevo conjunto cultural, cuyo nombre no importa demasiado, pero cuyas características mezcla de los dos orígenes primitivos con algunas otras influencias sobreañadidas más tarde, le imprimen personalidad propia y diferencias notables dentro del mosaico de culturas que forman la humanidad.¹

Pero el mestizaje novohispano en realidad no se constituyó a partir de un esquema tan simple, pues como afirma Aguirre Beltrán:

Al concurrir en la Nueva España amerindios, africanos y españoles, entraron en contacto individuos de las tres grandes razas –caucasoides, negroides y mongoloides– en que se acostumbra dividir la humanidad. Como resultado de la convivencia de tales diferentes tipos de la especie humana en un estrecho territorio, hubo un intercambio de genes que desembocó en la formación de una población mestiza que, constituyendo la base biológica de la nacionalidad mexicana, participa, en grados diversos de las características de sus progenitores.²

En el amplio proceso sincrético global que se generó con la dominación española en América se hará en este caso un pequeño corte en la cultura novohispana, con referencia a un aspecto muy concreto del proceso mencionado: el que se dio en los rituales mágicos y de curación, los cuales estaban dedicados a cubrir todo tipo de deseos, curaciones tanto físicas como espirituales, así como necesidades cotidianas de personas de todos los estamentos de la sociedad, por lo que se puede afirmar que el cruce de influencias se dio tanto entre los practicantes

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

¹ Germán Somolinos D'Ardois, *La medicina en las culturas mesoamericanas anteriores a la Conquista*, Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, México, 1978, p. 101.

² Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra en México. Estudio etnohistórico*, México, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista, Gobierno del estado de Veracruz, FCE, 1989, p. 153.

de todo tipo de magia como entre los solicitantes de tales prácticas. Y dentro de esta cala se tratarán algunos aspectos de lo que fue la enseñanza y la difusión de tales rituales.

El sincretismo que se generó en la magia novohispana se cimentó sobre la enorme tradición que al respecto poseían las culturas indígenas, ya que “fue la magia en el mundo náhuatl, como en muchas culturas de la antigüedad, una situación de primer orden en la vida del pueblo. Su complejidad provocó el surgimiento de personajes especializados en muy diversos procedimientos sobrenaturales”.³

Lo mismo puede decirse de la medicina y ambas, muchas veces mezcladas, recibieron las mismas influencias que los demás aspectos culturales de los pueblos en proceso de fusión; y por ende, los ejecutores de tales oficios inmersos en el proceso de aculturación proyectaron en su práctica el mestizaje de infinidad de nuevos conocimientos sobre su oficio, procedentes de las tradiciones en proceso de aculturación, cuyo clímax según Aguirre Beltrán se realizó entre 1614 y 1630⁴ y según Solominos considera que la fusión médica transcurrió:

Desde la terminación del primer episodio bélico, con la toma de Tenoschtitlan, en 1521, hasta el año de 1618, —prácticamente un siglo—, durante el cual la medicina indígena entrega su más importante legado, se modifica al aceptar prácticas

e ideas europeas, y queda relegada al pueblo bajo, al tiempo que, el saber médico importado de España, evoluciona, se convierte en un híbrido que admite elementos indígenas dentro de la ortodoxia galénica y sirve de vehículo por donde la medicina europea se enriquece de modo notable con el recibimiento de un insospechado volumen de productos terapéuticos de origen mexicano y de toda América en general.⁵

Es decir, como afirma Aguirre “tal y como sucede en toda situación de contacto, la influencia fue recíproca; afectó tanto a la cultura bajo asedio cuanto a la cultura dominante”.⁶

Noemí Quezada explica el por qué los curanderos incorporaron a su quehacer algunos conocimientos provenientes del mundo de los conquistadores:

El curandero, individuo consciente de su papel social, busca su estabilidad para lograr el desempeño de su ocupación, por esto, para sobrevivir, acumula los conocimientos de otros grupos para dar mayor vigencia a su medicina. Pero sobre todo, este proceso sincrético lo lleva a sustituir, o bien incorporar, a las nuevas divinidades católicas

para no entrar en contradicciones con la ideología dominante, sabiendo que de esta manera podía lograr salvaguardar su persona y preservar su ejercicio.⁷

Sin embargo, tanto la magia como la medicina de los antiguos mexicanos fueron descalificadas por el



Carlos Márquez.

“Même”, 2000. 160 x 180 cms., acrílico s/t.

De la serie “Perfumes”.

3 Alfredo López Austin. “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. VII, 1967, p. 87.

4 Gonzalo Aguirre Beltrán, *Medicina y magia*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987, p. 265.

5 G. Somolinos, *op. cit.*, p. 110.

6 G. Aguirre Beltrán, *Medicina y magia* [...], p. 263.

7 Noemí Quezada, *Enfermedad y maleficio*, UNAM, México, 1989, p. 30

grupo dominante y consideradas como simples y vanas supersticiones, a pesar de esto, es

indispensable señalar la persistencia de la medicina india en el curanderismo colonial. Los médicos del México prehispánico son catalogados como curanderos en la colonia, ya que los representantes del catolicismo consideraban supersticiones todas las prácticas de los grupos sometidos, ya fueran religiosas o mágicas.⁸

Una de las formas que coadyuvó al sincretismo de la medicina y la magia que se dio en Nueva España después de la Conquista Española fue la enseñanza, pero no la impartida por las órdenes mendicantes para catequizar a los indígenas, ni tampoco las diversas formas naturales o sobrenaturales que la tradición indígena tenía para formar a sus curanderos y hechiceros, sino la que éstos proporcionaron a aquellos sujetos, de muy distintos grupos sociales que deseaban aprender los conocimientos mágicos de los antiguos mexicanos, y que aquellos trasmitían, generalmente por un pago en especie, aunque muchas veces no recibían retribución alguna. De esta manera los indígenas aportaron mucha información tanto sobre elementos de los rituales mágicos, como sobre el ritual mismo, incluyendo en el término “magia” tanto la hechicería como la brujería. Los ejemplos que a continuación se mencionan pueden ilustrar esta aseveración.

En 1737 en Chilpancingo, Guerrero, Joseph Gonzalez fue denunciado al Tribunal de la Nueva España, por haber solicitado a un indio que le enseñara sus artes. Según confesó el mismo indio, el dicho Gonzalez le rogó le enseñase

y que es sierto que lo Enseñó y para ello y curarlo porque Estaba Enfermo Lo Llevo a dha. Su Cueva. Y el dho. Llevo Velas Saumerio y flores. Y se las puso a las Piedras y las Adoro. Y le dijo que Ynbocare al Demonio. Y que por dos Vesez le dio a Beber dho. Vējuco Yerba con la qual solo saue Ya porque en el sueño que le dio lo enseñó El

8 *Ibid.*, p. 31.

Gran Mestro que Es el Dominio a Curar Y que ha tenido Noticia ha Curado no saue a que Personas que habia como quatro años esto, Y que por esto dho. Gonzalez le prometio un coton de sayas Y un sombrero Y nada le dio.^{9*}

Aunque los aprendices de hechicería eran denunciados ante la Inquisición porque tal oficio era considerado un delito contra la Fe, las personas solicitaban a los indios les enseñasen sus conocimientos, un testimonio de ello se desprende de la siguiente denuncia que realizó un sujeto ante el Santo Oficio.

En la Villa de San Miguel en la Provincia de Culiacán Don Miguel Juaquín Alcaide denunció a las seis horas de haberlo escuchado que

estando en la casa y morada de Don Joseph de Abiles Vezino de esta Villa, tratando de las denunciones, le oyo al dho Don Joseph de Abiles, estando solos que dijo aberle dho. Un Yndio llamado Angel, [...] que Un Mulato llamado o conozido por el Regalon, que estaban el y su mujer, aprendiendo a echizeros, Y q. Esto mismo aunq. en otra ocasión se lo a oido a el dho Don Joseph que zierta ^{muc.} No se acuerda cuanto tiempo abra.¹⁰

Las formas de enseñanza de la magia y por ende de la dispersión de conocimientos sobre el tópico y su posterior sincretismo se hacía de diversas maneras, no exclusivamente por una petición expresa, en donde se negociaba la posibilidad de ser instruido por voluntad expresa.

Muchas veces los conocimientos se difundieron a trasmano, como se cuenta en la denuncia que hizo el mulato libre Alexandro Bernal, vecino de la Ciudad de San Miguel, del Obispado de Guatemala, quien dijo que

9 México, AGN, “El Sr. Inq.^{or} fiscal de este Stto. Officio ca. Manuel Lopez y Joseph Gonzalez; ambos mestizos y vecinos de Chilpancingo. Por échizeros y dolatras”, *Ramo Inquisición*, vol. 862, f. 288.

* En las citas textuales de los documentos del AGN se respetó la ortografía y la puntuación originales.

10 México, AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 901, f. 232.

estando en la Casa De Ana Victoria mulata [...] platicando con la dha. Ana Bictoria, le dijo ella, que queria Matar a su marido, con vna bebida de Bruxeria que Sabia, y rreconviniendole el q.^c Declara, que de onde lo avia aprendido respondio ella que la enseñaron, Petrona Calero, y Manuel Su Hija, quienes abían aprendido de los de yyanique; las quales Petrona y Manuela, viven el mismo varrio; y asi ella como ellas sabían, otras vebidas para Asonsar, a los hombres, y le espreso, vna del gusano del Caracol del Monte, con vnos gusanitos de Sapo, y vnas Cavezas de Sompopos, la qual muerte yntentabn azer, para viuir con el declarante Con Mas Libertad, [...] porque abían tenido Mala amistad [...]¹¹

Pero los sujetos que poseían los conocimientos mágico-curativos también ponían límites a su difusión, es decir, la información era controlada por el poseedor de ella y él decidía a quien la transmitía; de esta manera se ejercía cierto control de la difusión de la información, como el caso que cuenta Joseph de Asunción, mulato libre, natural de Colima, quien declaró a la Inquisición que en una ocasión,

hablando con unos indios o chinos de Philipinas que al uno llaman el Chino Gago [...] dijeron estos que le avian dichos otros de algunas cosas para [ginetear, y ganar, forzar y conseguir mujeres] y que diciendoles les dijo declarasse lo que era dijo que no podia decir que el que se lo avia enseñadole avia dicho, que no lo declarasse.¹²

11 México, AGN, "Denuncias contra Ana Victoria. Mulata por sospechosa de pacto", Ramo Inquisición, vol. 824 exp. 29, fs. 282-282r).

12 México, AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 1169, exp. 263, fs. 263-263r.

La cuestión del sincretismo de las creencias mágicas novohispanas evidentemente se dio a través de un lento proceso, en el que se fueron fundiendo diversas influencias en la convivencia de los numerosos grupos sociales que se fueron configurando en el acontecer de la vida cotidiana colonial, ya que con

el advenimiento de españoles y de criollos, como consecuencia de la conquista y de la colonización, se formaron dentro de la población de la Nueva España grupos étnicos y culturales profundamente diferenciados.¹³

Si bien existen numerosas clasificaciones de la población novohispana, a continuación se cita la diferenciación sintética que formuló Aguirre

Beltrán para distinguir cómo se agruparon los diferentes sectores que integraron la sociedad de la Nueva España en el siglo XVI: "1) Conquistadores y pobladores españoles, 2) vencidos aborígenes y 3) negros esclavos importados".¹⁴

Pero para el siglo XVII, según el mismo autor:

la casta superior había quedado constituida por los *españoles americanos*, más comúnmente conocidos por *criollos*, que en ocasiones eran hijos de padre y madre españoles, pero que en la mayoría de las veces eran *mestizos*, preponderantemente blancos, resultado del cruzamiento del español peninsular y de alguno de los individuos de la casta inmediatamente inferior, constituida



"Crisis", 1998. 60 x 60 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

13 Lucio Mendieta Núñez, "Valor económico y social de las razas indígenas de México" en Serna, Jacinto de la *et. Al. Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, p. 418.

14 G. Aguirre Beltrán, *La población negra en México* [...], p. 153.

por los *híbridos*. Los *indígenas*, que gozaban de un *status* legal particular, formaban otra casta, casi podríamos decir que una nación separada dentro de la nacionalidad en integración; y finalmente *los negros* constituían la casta más baja, la casta infame por su sangre.¹⁵

Y ya al finalizar la época colonial,

en 1810, después de tres siglos de convivencia, según apreciaciones estadísticas de don Francisco Navarro y Noriega, había en la Nueva España 3,678,281 indios; 1.338.706 individuos de razas mixtas y solamente 1.097.928 europeos y españoles americanos. Culturalmente la desproporción era más grande porque la mayoría de los mestizos deben agregarse, desde este punto de vista, a la población indígena con la cual tenían, por su situación social, más estrechas afinidades.¹⁶

Y todo esto sin mencionar las múltiples subclasificaciones que se han propuesto a partir de los ordenamientos generales, y que presentan un mosaico sumamente matizado de los tres grandes sectores en que se dividían los pobladores novohispanos.

Todas las diferenciaciones y fusiones de las distintas razas que confluyeron en la Nueva España se proyectaron en el proceso de integración, fusión o descarte de los rituales mágicos, por ello con frecuencia se pueden encontrar descripciones de ceremonias sumamente extrañas y complejas; sin embargo la ceremonia en sí llegaba a tener una coherencia, aunque demasiado sofisticada para los solicitantes, muchas veces ajenos al mundo indígena, por lo que acababan denunciando el hecho a la Inquisición por lo novedoso, incomprensible y muchas veces inoperante del ritual realizado; el siguiente ejemplo muestra con claridad estas aseveraciones: El 29 de diciembre de 1713, una pareja de indios y su sobrino se presentan ante el Comisario del Santo Oficio de Zacatecas para hacer una denuncia relativa al ritual de curación que una pareja de mulatos la habían hecho al padre de la esposa del denunciante ya que estaba gravemente enfermo; la pareja de mulatos decían venir de Guanajuato,

los cuales mandaron juntar la familia de hermanos y parientes, que por todos serían como ocho, o siete personas y tomando una ymagen de la purissima concepⁿ. De N. S^a. La puso el mulato, sobre un altarcito que estaua en casa de dho. Enfermo, asi mesmo mando juntar muchas flores para enrramar todo el altar, y quasi por espacio de dos meses, mando a dha. Familia que vn dia aiunasen para poder otro día hacer bien su curacion lo que les hauia de dar de comer y ver para el intento, Y cada tercer noche gastauan dhos mulatos curanderos quasi toda la noche, en esta forma para su curacion ponian un plato en el altar delante de la ymagen de la Virgen, con peiote, copale y cigarros y sumando a la virgen a los cigarros i al peiote, y estavan lo de mas de la noche asta el amanecer, bailando el mulato y la mulata, haciendo el mulato que tiraua flechas, por aca, y por aculla, teniendo en la mano arco y flechas el dho. Mulato, cantando en lengua tarasca, que ninguno de la dicha familia entendia, tocava a ratos una guitarra y a rratos una lira; mandaua a rratos a los de dha familia comer i vuever peiote preguntandoles de quando en quando que si veian algo, porque en estando tomados, o priuados por el peiote, hauian de uer en su Sueño, si hauia de morir o no el enfermo, mas los de la dicha familia, solo por dar gusto al enfermo, vnos lo tomauan, y otros no, Unos aiunauan, y otros no, conociendo como christianos, ser cosas superticiosas, aunque los que lo hicieron lo hicieron solo por dicho rrespecto deuiendo no hacerlo, y perseuerando en esto, quasi, los dhos. Dos meses, biendo dho. Diciendo, que no volviesen mas.¹⁷

En este caso resulta interesante resaltar el empleo de los elementos tradicionales de curación que empleaban regularmente los indígenas, como el sahumero, el peyote, las flores, los cantos, incluso es de advertirse la influencia de costumbres de otras regiones del país, como los cantos tarascos y el ritual del arco y las flechas, aunque los curanderos no eran indígenas sino mulatos, quienes evidentemente aprendieron tales prácticas del trato con indígenas, en cambio el enfermo y su familia sí eran indígenas, pero cristianizados, ya muy absorbidos por la nueva ideología, lo que se desprende de sus declaraciones ante el Santo Oficio, a través de las cuales desaprueban tales rituales de curación.

15 *Ibid.*, p. 154.

16 Mendieta, *op. cit.*, p. 418.

17 México, AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 746, f. 500.

Como puede verse, la magia indígena con todos sus elementos básicos y algunos otros tomados obviamente de las diferentes regiones en las que operaban los ejecutores de la magia, fue el fundamento sobre el que se tejió la magia sincrética novohispana, por ello los indios siempre estaban presentes directa o indirectamente en las prácticas de los oficiantes no indígenas, porque eran los que proveían en la mayoría de los casos, además de la información, los materiales para la realización de los rituales o bien porque incluso, algunas veces los dirigían desde otras dimensiones, como le sucedía a la mulata María Margarita Reyes, quien afirmaba que “le había hablado en sueños Pasquala, Yndia, Viuda y Vezina en el paraje nombrado la Cinta, diciendole a la citada María Margarita Reyes que siguiera curando a [...] Juan Jph. Blanco que él sanaría”¹⁸ que era un hombre de calidad coyote, que había acudido a ella para que lo curase.

Los sectores marginados no indígenas tendieron a refugiarse en las comunidades de éstos, cuando se sentían amenazados, pues como afirma Solange Alberro:

Este mundo indígena profundo era también el refugio eventual para no pocos mestizos, mulatos y hasta españoles que solían acogerse en sus comunidades, amparados por el cambio de traje, un color cobrizo o moreno, la amistad de algún cacique o de una mujer. Constituía en fin el 80% de la población novohispana, quedando sólo el 20% restante sujeto al fuero inquisitorial, con la restricción que muchos miembros de esta minoría podían esfumarse en el seno de algún grupo indígena en cualquier momento.¹⁹

Esas convivencias dieron lugar también a un rico intercambio cultural, en donde, desde luego, se incluían las prácticas mágico-curativas, así a través de un lento proceso se fueron fundiendo diversas influencias en la convivencia de los muy diferentes

grupos sociales que se fueron configurando en el acontecer de la vida cotidiana colonial, por eso en el proceso de la dispersión de las prácticas mágicas no se puede hablar de una enseñanza formal del oficio, sino más bien de una comunicación casual, que se dio de diversas maneras, como por ejemplo, el caso de Juana de Alarcón que padecía, como muchas mujeres de la Colonia, de maltrato por parte de su marido, quien solía golpearla fuertemente, es por ello, que ya sea porque ella lo platicara o bien la vieran después de ser golpeada, que indias o mulatas le transmitieron una serie de rituales para amansar a su marido, así contó a la Inquisición que

estando un día con los brazos yncados por los golpes llevo una mujer a comprar cargas de durazno [...] a quien conto sus trauajos con su marido y la dixo entonces que enzendiese unas velas, una a la Virgen Ssma. Y otra al Santo de su nombre de su Marido, y otra a la de su guarda, y otra a la muerte y que partiera una vela de sebo y la diuiera en quatro cabos, y que uno de llos lo hauia de poner enzendido en el suelo en parte donde no lo reparasen, por donde se metia el sol, y el otro cabo al Espíritu Santo. Aquel primero para la manzeba de su marido y este otro porq^c. El Espiritu Santo es paz de los casados, y de los otros dos enzendiese el uno para si, y el otro para su marido, y que cada vez que viera venir a su Marido que echara agua vendita en cruz en el aposento y romero en la lumbré, y que le pusira en Cruz del mismo romero en la cauezera del petate donde dormia, y que tambien cada vez q. le viere venir echase el romero en la lumbré, y asi mismo que le echase agua vendita en la comida o bebida conforme pudiese,²⁰

posteriormente ella, a la vez, aconseja el mismo remedio a personas a quienes tenían el mismo problema.

Juana de Alarcón fue aprendiendo varias ceremonias de distintas personas, porque vivió en diferentes ciudades; por ejemplo, cuando radicó en Puebla, una mujer le enseñó unas oraciones prohibidas para sacar ánimas en pena del Purgatorio. Es importante resaltar que esta mujer, como la mayoría de los he-

18 México, AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 342, f. 341.

19 Alberro, Solange, *La actividad del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España (1571-1700)*, INAH, México, 1981, p. 258.

20 México, AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 1133, fs. 68r-69.

chiceros y curanderos, adquirirían con los indígenas muchos de los elementos que requerían para realizar sus ritos, por ejemplo, a la mencionada hechicera, los sacristanes indios le proporcionaban sal bendita de la Iglesia, que necesitaba para echarle a las velas cuando realizaba determinados trabajos. En suma, fueron los indígenas quienes controlaron y monopolizaron la producción y distribución de los insumos que los demás grupos marginados precisaban para efectuar las ceremonias que ellos mismos, es decir los indígenas, les habían transmitido, cumpliéndose así, la tradición a lo que alude Noemí Quezada, cuando recuerda que

“en occidente, la magia es con frecuencia patrimonio de los grupos marginados, como los leprosos en la Edad Media o los gitanos a partir del siglo XVII en Francia”.²¹

De los sectores marginados novohispanos hay que recordar a un grupo frecuentemente olvidado, el de los negros:

La consolidación del dominio colonial trajo aparejada la importación de mano de obra esclava. Los rendeiros y asentistas portugueses transportaron, de 1580 a 1640, un número considerable de africanos que procedían, los primeros en llegar, de las costas del Golfo de Guinea, y, los segundos, del área congo-angoleña.²²

Según Solominos, “la importación de material humano procedente de Africa que, sin alcanzar el enor-

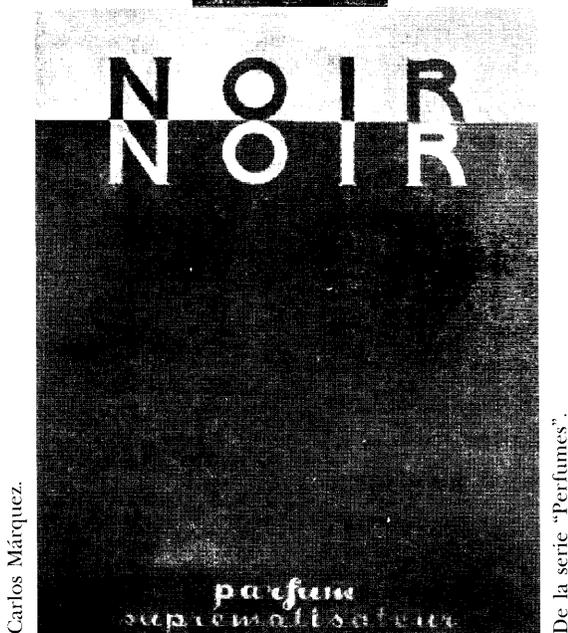
me volumen de los venidos de Europa, fue suficiente para modificar el *substratum* humano en muchas regiones del país”.²³

Los negros sumaron a los conceptos y prácticas de la medicina africana, las ideas y patrones de acción de la medicina aborigen y viceversa [...] Durante estos años de inmigración masiva, los negros innovaron, en la medicina indígena, el uso de la ventriloquia y de las marionetas y adivinatorias en el diagnóstico y pronóstico de las dolencias, a más de otras prácticas que, por su afinidad con las nativas y las españolas-*folk*, son difíciles de diferenciar,²⁴ “pero la presencia negra no es constante, esto es explicable, pues como se sabe, a los negros se les separó de su contexto cultural reprimiendo sus creencias y prácticas”.²⁵

En cambio, si se compara la situación de los negros novohispanos con los que fueron llevados a Brasil, se puede advertir que en éste país pudieron conservar en mayor medida sus tradiciones, ya que:

En las grandes ciudades, la Iglesia creó hermandades y cofradías de negros, exclusivamente para cuidar de sus “almas” lejos de los “señores blancos”. Muchas cofradías se volvieron famosas por el gran número de fieles. Bajo su amparo, fueron celebrados muchos ritos africanos, teniendo a los dogmas de Cristo sólo como fachada”,²⁶

es decir “protegidos por la cofradía, muchos cultos



“Noir/noir”, 1999. 145 x 100 cms., acrílico s/t.

21 Noemí Quezada, *Amor y magia amorosa entre los aztecas*, UNAM, México, 1989, p. 100.

22 G. Aguirre Beltrán, *Medicina y magia* [...], p. 264.

23 G. Solominos D’Ardois, *op. cit.*, p. 102.

24 G. Aguirre Beltrán, *Medicina y magia* [...], p. 264.

25 Noemí Quezada, *Enfermedad y maleficio*, [...] p. 31.

26 Zeca, Ligiero, *Iniciación al Candomble*, Panamericana Editorial, Santafé de Bogotá, 1995, p. 33.

africanos se perpetuaron camuflados por los rituales católicos”.²⁷

En Nueva España en cambio, los negros no tuvieron ni la protección ni la libertad para poder preservar sus tradiciones, por lo que su presencia es borrosa, pero al igual que los otros sectores marginados de la población, el grupo negro interactuó con ellos, dando lugar a un sincretismo mágico, en donde es difícil discriminar con exactitud los orígenes y los componentes del mismo.

De hecho, todos los grupos sociales incluyendo los del sector dominante se relacionaban entre sí, desde luego desde diferentes posiciones; y en el aprendizaje y uso de la magia tampoco hubo excepciones, así se pueden encontrar relacionándose españoles con indios, con mestizos o con mulatos y lo mismo se puede decir de los demás estamentos, un claro ejemplo de ello lo proporciona Agustina de Lara, al parecer española o mestiza, quien era partera y curandera. la que le asegura a una mujer española que tenía un amante que la había abandonado, que ella buscaría a un sujeto que le daría un remedio para solucionar su pesar, que resultó ser un negro llamado Nicolás, quien le pidió tres reales y “tres pelos de su cuerpo de sus partes interiores y una pastilla de azúcar.”²⁸ Pero no sólo eso, pues a la dicha Agustina también la proveía de los chupamirtos una india y un indio le proporcionaba los polvos para atraer a los hombres.²⁹

Es frecuente encontrar en los documentos inquisitoriales como se hermanaron creencias religiosas con elementos de otro orden, como la declaración que hizo ante el Santo Tribunal la española Mariana de Almonasi, vecina de Iztapalcoan en 1726. la que refirió, que

a otra muger vesina deste pueblo mas mulata que otra cosa i ia vieja o de edad maior, la cual le auia dicho [...] que a Agustina Soriano [...] le auia dado por selos q. de ella tenia este medicamento. q. Mandase decir una missa al Espiritu Sto. I recobrase la carta de pago i esta la picase i se la diesse la dicha Agustina Soriano a su marido Fran-

co. Vital de Estada [...] asi a beber en el chocolate o caldo y pararian los zelos.³⁰

Dentro de los elementos de la magia amorosa en la que se usaban por lo regular los mismos elementos, como eran polvos, bebedizos, los chupamirtos ricamente preparados, los aceites, los muñecos, etc., resulta interesante la introducción de elementos no comunes, como el que describe la joven española María Rodriguez, a la que una mulata le proporciona tres polvos unos verdes, otros amarillos y otros blancos y una

cavezita de china de color Verde con unos Cuernezitos, y todo dentro de una bolsita encargome mucho que le havia de hazer muchos amores a dha. cauezita trayendola siempre conmigo, y que veria como me llenaua de dineros [...] pues esto mismo hauia echo con otras mugeres de Mexico que de estado de pobres an rodado coche.³¹

Al igual que entre los indígenas, en otros grupos sociales también se podían transmitir las enseñanzas a miembros de la misma casta, lo cual se puede ilustrar con el caso de unas brujas voladoras, una de ellas que en realidad era aprendiz de nombre Juana Teresa Gomez, española, denuncia a su propia madre María Gómez y a una india con la que hacía sus correrías de vuelo. María confesó que su madre volaba usando como medio un gato prieto, el cual comento

no sabia si es gato viuiente o el mismo Demonio. que este estando dha. Su Madre desnuda en un Rincon que tiene sercado en su dormitorio, ba el gato i le lame todo el cuerpo de arriba abajo, entonces ella se boltea de un lado al otro i le da al gato un Osculo en la parte posterior, que entonces dise su Madre etas palabras; de billa en Villa sin dios ni Santa María, entonces despide toda la carne de su cuerpo piernas, brazos.³²

30 México, AGN, exp. 64, f. 598.

31 México, AGN, “El Sor. Ynq.or. Fiscal de este Sto. Oficio Ca. Gertrúdis, Mulata anegrada vezina de esta Ciud. Por curandera supersticiosa” *Ramo Inquisición*, vol. 765, exp. 19, f. 295.

32 México, AGN. *Ramo Inquisición*, vol. 1175, exp. 38, fs. 309-310.

27 *Ibid.*, p. 28.

28 México, AGN, vol. 765, exp. 10, fs. 143r-144.

29 *Ibid.*, f. 148r.

Y agrega María, que cuando su madre hacía eso “la llamaua como que pretendia enseñarla a bolar, y haser lo que hacia”.³³

Pero la interacción entre los diversos grupos sociales que en un momento dado ejercían los oficios de curanderos, hechiceros o brujos también provocó antagonismos y roces, así cuando eran llamados a declarar al Santo Oficio o cuando presentaban una denuncia, muchas veces ofrecían información de interés sobre sus adversarios, así por ejemplo, un negro llamado Pedro Joseph que era esclavo de un capitán, al ser denunciado ante el Tribunal, a su vez habla en contra de unos indios hechiceros, de quienes dice “que los indios era echiceros porque desde pequeños los ofrecian sus PP. al demonio”.³⁴

En conclusión se puede decir que el sincretismo de la magia novohispana fue sumamente complejo, especialmente por su naturaleza sobrenatural y por la fuerte relación que siempre ha tenido con creencias y costumbres marcadas por la indiosinracia de cada cultura, por ello resulta difícil desmembrar con exactitud los orígenes de cada uno de los componentes que al final de cuentas dio como resultado el barroco mestizaje novohispano, pero resulta claro que en dicho proceso, los diversos tipos de difusión, desde los que fueron de boca en boca hasta los más formales, todos ellos contribuyeron a la gestación de la magia y la medicina mestizas y fue tan eficaz tal dispersión y tal su vitalidad, que hasta fines del siglo XX continúan vigentes muchas de sus prácticas, con el sello indeleble de las culturas y tradiciones ancestrales que aún pugnan por preservarse un siglo más.

Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1987.

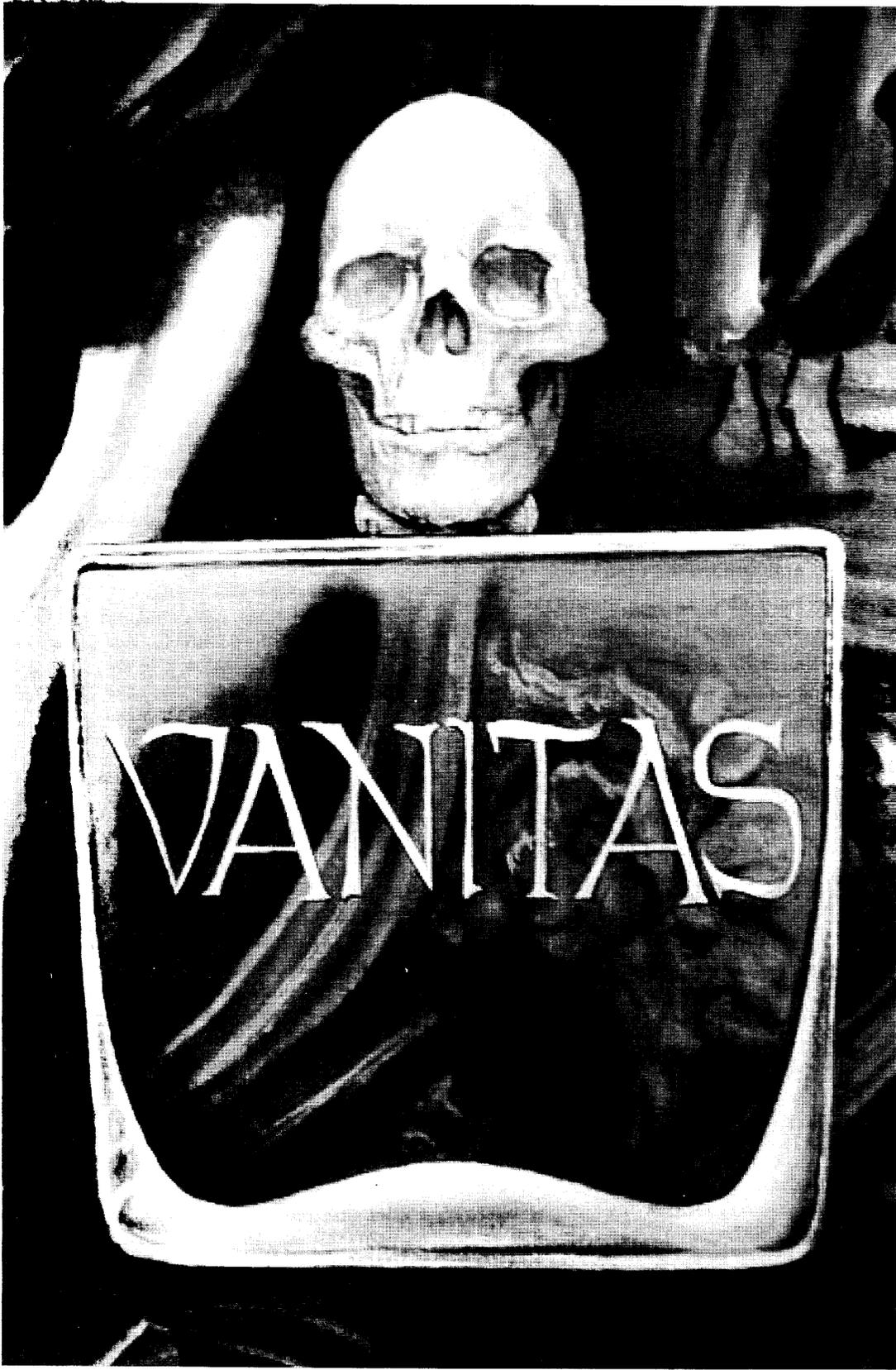
³³ *Loc. cit.*

³⁴ México, AGN, El S.^{or} Fiscal de este Sto. Ofizio C.^a Pedro Joseph, negro esclavo. Por Adivinador”, *Ramo Inquisición.*, vol. 849, 2^a pte. f. 315.

- *La población negra en México. Estudio etnohistórico* 3^a ed. México, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Cultura Económica, 1989. (Obra antropológica II).
- Alberro, Solange, *La actividad del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España 1571-1700*, INAH, Depto. de Investigaciones Históricas, Seminario de Historia de las Mentalidades y Religión en el México Colonial, México, 1981.
- Ligiéro, Zeca, *La Iniciación al Candomble*, Santafé de Bogotá, Panamericana, Editorial, 1995.
- López Austin, Alfredo, “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, vol. VII, 1967, pp. 87-117.
- Mendieta Núñez, Lucio, “Valor económico y social de las razas indígenas de México” en Serna, Jacinto de la *et. al. Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. 2^a. Ed. Troncoso. México, Ediciones Fuente cultural, 1953.
- Quezada, Noemí, *Amor y magia amorosa entre los aztecas*, México, UNAM, 1989. (Serie antropológica, 17)
- *Enfermedad y maleficio*. México, UNAM, 1989.
- *Sexualidad, amor y erotismo. México prehispánico y México Colonial*, UNAM/Plaza y Valdés Editores, México, 1996.
- Somolinos D’Ardois, Germán, *La medicina en las culturas mesoamericanas anteriores a la Conquista (I). Capítulos de historia médica mexicana*, Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, México, 1978.

Fuentes documentales

- México. AGN. “El Sr. Inq.^{or} fiscal de este S.^{to}. Oficio C.^a Manuel Lopez y Joseph Gonzalez ambos mestizos y vecinos de Chilpancingo por êchizeros ydolatras”, *Ramo Inquisición*, vol. 862.
- “Denuncia contra Ana Victoria. Mulata, por sospechosa de pacto”, *Ramo Inquisición*, vol. 824, exp. 29.
- “El S.^{or} Ynq.^{or} fiscal de este S.^{to}. Oficio C.^a Gertrudis. Mulata anegrada vezina de esta Çuid^d Por curadera supersticiosa”. *Ramo Inquisición*. Vol. 765, exp. 19.
- El S.^{or} Fiscal de este S.^{to}. Ofizio C.^a Pedro Joseph negro esclavo. Por adivinador”, *Ramo Inquisición*, vol. 849, 2^a. pte.
- Vol. 901, exp. 12.
- Vol. 1169, exp. 26.
- Vol. 746, exp. 2.
- Vol. 342, exp. 21.
- Vol. 1133, exp. 14.
- Vol. 765, exp. 10.
- Vol. 64, exp. 32.
- Vol. 1175, exp. 38.



Carlos Márquez.

"Vanitas", detalle.

De la serie "Perfumes".

EL HERBARIO DE CONSUELO LLORENTE-AURA

Oscar Mata*

En 1962, a la edad de 34 años, Carlos Fuentes publicó *Aura*, una novela corta, que fue su quinto libro y al paso del tiempo se ha convertido en uno de los títulos más importantes de su obra. Desde su aparición, los lectores de esta pieza advirtieron la importancia que la magia tiene en la trama de esta magistral novelita. En una clase en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, allá por el remoto 1972, una profesora llegó a afirmar que en el texto había varias citas de libros de magia negra, especie que el mismo Fuentes negó, precisando que todas y cada una de las frases de *Aura* eran de su invención, inspiradas en la lectura de *La Sorciere, La hechicera*, de Jules Michelet. En este trabajo me ocuparé de algunos de los elementos mágicos de la novelita.

A través de la lectura de las memorias del general Llorente, el historiador Felipe Montero (quien ha sido contratado por la viuda del militar para traducirlas) se entera de que el general, a pesar de su inmenso amor, no le pudo dar hijos a su esposa. Entonces, Consuelo se dedicó a tomar extraños brebajes y a cultivar sus propias plantas; cierta vez Llorente la encontró narcotizada y exclamando que su juventud regresaba; finalmente se dirigió al encuentro con ella, que estaba en el jardín. Las me-

morias terminan con esta frase: “Consuelo, le démon aussi était un ange, avant...” Acompañan al texto unos retratos: Consuelo no es otra que Aura y Felipe se reconoce en el general Llorente, que en 1961, exactamente un siglo después, vuelve a unirse con su amadísima esposa. Cuando esa noche Felipe acude al encuentro de Aura, descubre que en el lecho está Consuelo, quien nunca ha podido mantener a Aura a su lado por más de tres días, pero la centenaria mujer le hace una promesa:

— Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...¹

Aura es, ante todo, una historia de amor: en la cual una mujer, por medio de la magia, logra recuperar la juventud y al ser amado. El texto de la novelita está lleno de indicios y actos que aluden, invocan y finalmente logran concretar un hecho sobrenatural: el reencuentro a plenitud de los amantes, en completo goce de sus respectivas juventudes, sesenta años después de la muerte del varón y cuando la dama tiene más de un siglo de vida, ciontonueve años para ser exactos. Ello sólo puede ser posible gracias a un acto mágico, de hechicería, llevado a cabo por Consuelo-Aura. En su primera aparición en la historia, Consuelo está en su cama en compañía de su mascota: una coneja llamada Saga. El conejo es un animal identificado con los magos, al menos

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

¹ Carlos Fuentes, *Aura*, Era, México, 1962, p. 60.

limitarla al terreno de lo nimio, lo vanidoso y lo familiar.²

Al respecto, Ana María Morales precisa lo siguiente.

Desde luego, a pesar de que la palabra tiene alguna carga de poder maligno no implica, al menos explícitamente, ningún tipo de negociación o pacto con el Demonio, ni aun en el caso de la maléfica, aquella hechicera que hace sus hechizos con el afán de dañar o perjudicar.³

Consuelo Llorente vendría a ser una hechicera buena, pues sus artificios supersticiosos se reducen a la búsqueda de la fertilidad y a la recuperación de su juventud con el fin de que su amor alcance la plenitud. Es una mujer que continuamente reza, pues "...a las viejas sólo nos queda... el placer de la devoción".⁴ En su cuarto tiene un muro de las devociones, lleno de imágenes divinas y cirios; aunque ahí también hay demonios, unos "demonios sonrientes... pues gozan de la libertad vedada a los santos".⁵

El hecho de que Consuelo pueda transformarse en otro ser, la emparenta con un mago, tlatlatoleco, dotado de una personalidad sobrenatural, muy importante en el México prehispánico: el nahualli. El nahualli poseía el poder de transformarse en otro ser, tal fenómeno podía tener efecto dos o tres días y en ese tiempo se producían fenómenos muy cercanos al de la posesión y al del chamanismo.⁶ Durante la única vez que Aura, Consuelo y Felipe comen juntos, él advierte que la joven repite exactamente los mismos actos que la anciana hizo una fracción de segundo antes. La mañana siguiente a



Carlos Márquez.

Corredor cultural de la Roma.

Instalación "Muerte en la calle", 1996.

con aquellos que divierten; su nombre, Saga, en latín significa hechicera, significado que conserva en español. Cuando la señora Consuelo entrevista a Felipe Montero, la coneja súbitamente salta y de inmediato, como en un acto de magia, aparece Aura. Saga es una palabra que ha resistido a la perfección el paso del tiempo, ya que no ha sufrido ningún cambio en su tránsito de la lengua madre, el latín, al español; por más de veinticinco siglos ha designado a la persona que lleva a cabo artificios supersticiosos, según Julio Caro Baroja.

La hechicera es una mujer que hace artificios supersticiosos; la palabra del latín *factitus* (hecho) subraya la connotación de engaño, fingimiento e ilusión, así como la práctica de medios supersticiosos que en la mayoría de los casos carecen de un sustento intelectual sólido y son lo que Cicerón había designado como "prácticas propias de viejas", que reducen la piedad religiosa al

2 Julio Caro Baroja, *De la superstición al ateísmo*. Meditaciones antropológicas. Taurus, Madrid, 1981, p. 153. Citado por Ana María Morales en "Brujería y hechicería en la Inquisición Novohispana: coincidencias y peculiaridades" (inédito)

3 Ana María Morales, *Op. cit.*

4 Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 25.

6 Alfredo López Austin, "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl", en *Estudios de cultura náhuatl*, UNAM, México, 1967, v. vii, p. 87. Citado por Noemí Quezada en *Amor y magia amorosa entre los aztecas*, UNAM, México, 1989, p. 45.

su primera relación amorosa, Felipe ve cómo una Aura lejana y ausente degüella un macho cabrío en tanto que la vieja, al rezar, corta el aire “como si despellejara una bestia...”⁷ Y al despertar después de su segundo coito, Felipe descubre a la señora Consuelo a los pies de la cama “... que te sonrío, cabeceando, que te sonrío junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonrían, te agradecen”.⁸

El trance mágico es activo y durante él se mantiene el contacto con la realidad; para lograr el trance, la magia se vale de la meloterapia (el vals que Aura susurra en los oídos de Felipe al tiempo que los dos bailan junto al lecho) y los alucinógenos, considerados plantas sagradas y asociadas a los dioses. La medicina náhuatl se valió de la amplísima variedad herbolaria de nuestro país, aunque después de la conquista los médicos y curanderos españoles consideraron a varias plantas, en especial a la yerba de santa rosa o peyote, como plantas con posibilidades demoniacas, que vinculaban con el demonio. He aquí las hierbas mágicas de *Aura*, Consuelo-Aura las cultiva en un patio cerrado, sin luz, que Felipe visita de noche y donde reconoce, con la ayuda de un cerillo encendido.

las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona.⁹

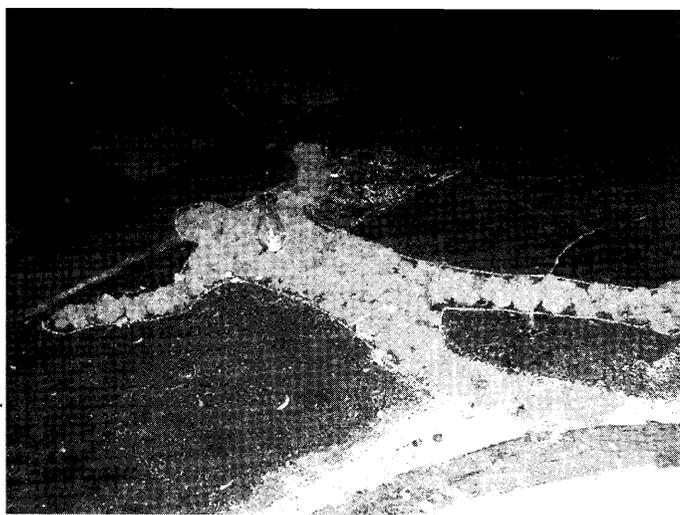
Aura lleva en su cabello el olor de las plantas de ese jardín oscuro, según constató Felipe las veces que estuvieron juntos. Por las memorias de Llorente, sabemos que Consuelo las cultivó a pesar de las advertencias de su

esposo.

tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa.¹⁰

Con ellas, según Consuelo, no fertilizará su cuerpo, pero sí el alma. Cierta día el militar la encuentra delirante y gritando: “ Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida”.¹¹ Llorente llama a un médico que no puede calmarla, “...precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos, no de excitantes”.¹² Días después Consuelo camina al jardín a encontrarse con su juventud.

La magia –esa fuerza, ese poder todavía no reconocido ni aceptado por la ciencia, pero que hace posible lo que por otros métodos y medios resulta imposible– de Aura surge de ese jardín sombrío. Tres de las plantas de ese herbario son venenosas. En primer lugar está el beleño (*hyoscamus niger*),



Carlos Márquez.

Corredor cultural de la Roma.

Instalación “Muerte en la calle”, 1996.

7 Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 41.

8 *Ibid.*, p. 48.

9 *Ibid.*, p. 44.

10 *Loc. cit.*

11 *Ibid.*, p. 55.

12 *Loc. cit.*

de género femenino, relacionado con el planeta Saturno y el agua, según datos brindados por Scott Cunningham en la *Encyclopedia of Magical Herbs*.¹³ El beleño es sumamente tóxico y los hombres lo emplean para atraer el amor. Para ello, se debe recoger el beleño muy de mañana, completamente desnudo y estando erguido en un solo pie. Aquel que lo lleve consigo logrará que el amor se dirija hacia su persona.¹⁴

La belladona (*Atropa Belladonna*) es mucho más venenosa, al grado que cualquier parte de la planta puede llegar a causar la muerte.¹⁵ Como el beleño, la belladona se relaciona con Saturno y con el agua. Belladona es la diosa romana de la guerra. Según

la tradición, las sacerdotisas de Belladona bebían una infusión de esta planta antes de invocarla. En magia se emplea para fomentar el amor, atraer protección astral y producir alucinaciones.

La dulcamara (*solanum dulcamara*) es también venenosa y sus usos mágicos igualmente se relacionan con el amor.¹⁶ Unas hojas de dulcamara abajo de la almohada ayudan a olvidar un amor pasado. La dulcamara también se usa para protegerse de maleficios y para librarse de ellos; atada al cuello hace que el vértigo y la confusión desaparezcan. Por tanto, sus poderes son la protección y la curación. Tiene género masculino y se le relaciona con Mercurio y el aire.

Estas tres hierbas mágicas se cultivan en México, sobre todo en las zonas tropicales. Lo mismo sucede con el gordolobo (*verbascum thapsus*), de género femenino y relacionada con Saturno y el fuego.¹⁷ Sus poderes son la valentía, la protección, la salud, la adivinación amorosa y el exorcismo. Los cazadores se valen del gordolobo para mantener lejos a los animales salvajes, algunas hojas colocadas en el zapato evitan que uno se resfríe; si se les pone abajo de la almohada protegen contra las pesadillas. En India, el gordolobo es el más potente salvaguarda contra los espíritus malignos y los hechizos; la gente lo coloca en puertas y ventanas. De igual forma protege contra los demonios y todo lo negativo en general. Consuelo seguramente lo cultivó debido a que el gordolobo también sirve para obtener el amor del sexo opuesto. En Ozarks, región del Medio Oriente, los mancebos se valían del gordolobo para llevar a cabo una adivinación amorosa. El enamorado doblaba el tallo de una planta de gordolobo en dirección de la casa de su amada. Si ella lo amaba, la planta volvía a erguirse; si no, permanecía doblada y finalmente se marchitaba.

Por lo que respecta al evónimo (*evonimus europaeus*), no parece tener usos mágicos, aunque todas las partes de este arbusto son venenosas. Ta-



Carlos Márquez.

Corredor cultural de la Roma.

Instalación "Muerte en la calle", 1996.

13 Scott Cunningham, *Encyclopedia of Magical Herbs*. St. Paul, Llewellyn Publications, 1986. 318 pp.

14 *Ibid.*, p. 122.

15 *Ibid.*, p. 51.

16 *Ibid.*, p. 55.

17 *Ibid.*, p. 158.

les son las plantas de las cuales emerge Aura, siempre vestida de verde. A propósito, el verde es un color muy usado en magia, cuando se desea obtener o retener salud, dinero, prosperidad, buena suerte, fertilidad, belleza y juventud.¹⁸

Además de las hierbas mágica, que propician y protegen al amor, en la obra hay otro elemento mágico: una muñequita de trapo, rellena de harina, con el rostro pintado de tinta china. Felipe la descubre abajo de su servilleta la noche que vuelve a cenar –pero en este ocasión sólo- riñones, tomates y vino.

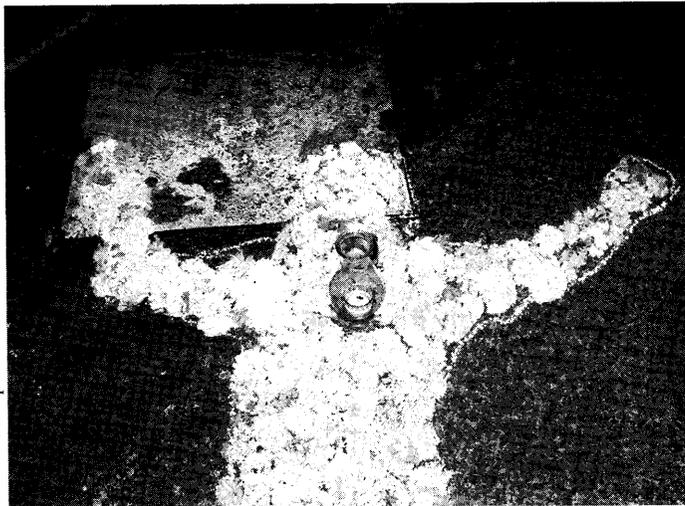
esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido: el rostro pintado con tinta china, el cuerpo desnudo, detallado con escasos pincelazos.¹⁹

Según Cummingham, en magia el muñeco representa a la persona a quien se quiere ayudar con el encantamiento.²⁰ Añade que los muñecos son hechos para conseguir tres bienes principales: salud, dinero y amor. Y aconseja que para obtener mejores resultados no se debe hacer un muñeco que represente a otra persona; esto es, el muñeco debe simbolizar a su creador, en el caso de la narración a Consuelo-Aura.

El reencuentro de los amantes está rodeado de ritos y actos simbólicos. Antes de darle el primer folio de las memorias, Consuelo exclama en una de sus oraciones.

–Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel.²¹

La trompeta de Gabriel anunció a María el nacimiento de Jesucristo, el salvador. La cena de riñones en salsa de cebolla y tomates enteros asados es parte de la comida ritual judía de Pascua. El vino tinto añejo parece sangre. Eucaristía significa cena y durante la misa el vino se convierte en sangre, la



Carlos Márquez.

Instalación “Muerte en la calle”, 1996.

Corredor cultural de la Roma.

sangre de Cristo, que los fieles reciben en la comunión católica. Aura remeda el acto poco antes de su segundo coito, cuando le da a Felipe la mitad de una oblea. Los dos encuentros, reencuentros, de los amantes, están precedidos de sendos sacrificios, hechos en las primeras horas de la mañana con el fin de asegurar la buena ventura en el amor. Uno es la degollación del macho cabrío; el otro la quema de los gatos. Durante la lectura de las memorias, Felipe se entera que Consuelo odiaba a los gatos en tanto que el general los amaba y no comprendía el proceder de su esposa.

Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no pudo llamarle la atención... incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó... con una pasión hiperbólica.²²

La jovencita Consuelo le decía al general Llorente que torturar a los gatos era un sacrificio simbólico, que favorecía su amor; por ello, muchos años después, Felipe-Montero toca ese cuerpo “flojo, rasgado, pequeño y antiguo” con la certeza de que lo ama, de que él ha regresado y ella pronto volverá. No en vano la mujer es la suprema revelación y, por tanto, el mayor misterio.

¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

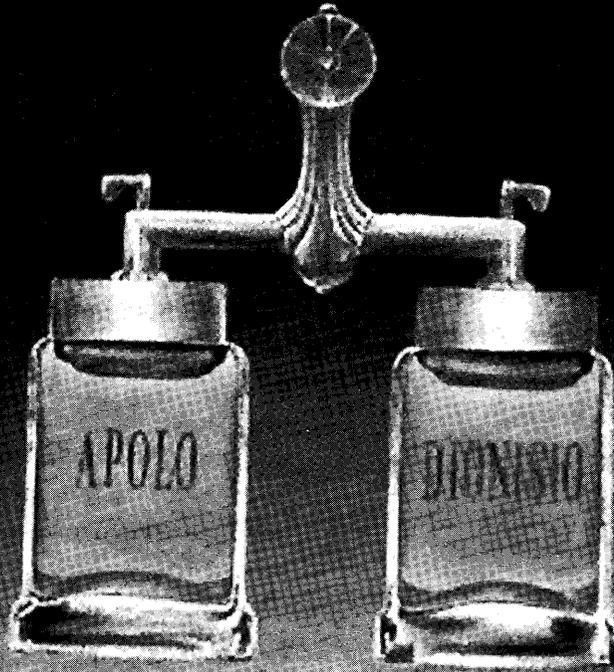
¹⁹ Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 43.

²⁰ Scott Cunningham, *Op. cit.*, p. 11.

²¹ Carlos Fuentes, *Op. cit.*, p. 26.

²² *Ibid.*, p. 39.

APOLO & DIONISIO



LA FRAGANCIA DE *F. Nietzsche*.

Carlos Márquez.

"Apolo y Dionisio", 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

VIOLENCIA Y PLACER EN TORNO A *DULCES COMPAÑÍAS* DE OSCAR LIERA

Antonio Marquet*

El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad... cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, solo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un auténtico principio de muerte. (p. 116)

Liera pone en el escenario a la víctima con su victimario; despliega algunas de sus diferentes estrategias y diversos desenlaces: crimen, locura, suicidio al punto que el escenario se transforma en escena del crimen en los cuatro paneles que conforman *Dulces compañías*. Ello obliga al auditorio, al lector a reflexionar sobre su función como espectador mudo de la violencia. El encono del escenario, no es diferente del que ocurre en la calle, en la intimidad, en el espacio social. En una sociedad que vive en una particular tensión, Liera recrea la pasividad ante la violencia de la vida cotidiana donde solemos comportarnos también como espectadores inmóviles, indiferentes, mudos. Lo que sucede en el escenario social se reproduce, “al pie de la letra” en el escenario teatral. ¿El espectador es cómplice de los victimarios, de “el Tipo”, de Andrés, de Isabelle y Angélica? En cierta forma sí, en la medida en que es *voyeur* y concluye que ese tipo de muerte de las víctimas de *Dulces compañías* sólo pue-

de ocurrir a una buscona, a un homosexual, a una mujer que no rechaza el *gruppen Sex*, en la medida en que sólo el otro es el sádico o el masoquista, ése que aparece en el escenario, mientras el espectador queda certificado, exonerado, purificado por el sólo hecho de ver los excesos a los que él –supone– no se entregaría. Así consolida su ilusoria certidumbre de que “eso” a él no le puede ocurrir: por la sencilla razón que él no invita a extraños a su casa. El teatro reproduce la situación de la sociedad, es su espejo con la diferencia de que el espectador es consciente de su búsqueda de placer y - habría que agregar de los riesgos que ello implica. El hombre de la calle lo negaría.

Las cuatro obras que conforman las *Dulces compañías* no pueden ser vistas como algo muy peculiar, algo remoto, excesivo, radicalmente diferente de lo que sucede a una gente “normal”. A través de estos personajes Liera reflexiona sobre las relaciones humanas, en particular sobre el amor desde la óptica de la violencia. Por ello es necesario ver con detenimiento cada una de las piezas, descubrir las motivaciones de los personajes. Lo que irrumpe en

* UAMA, Departamento de Humanidades.

el escenario no puede ser banalizado, ridiculizado, minimizado porque esa indiferencia justamente es un mecanismo que fomenta la violencia.

Allí, en ese entredós que suponen las compañías, se produce el asesinato, el brote psicótico, el suicidio, el filicidio, el terror, la desestabilización subjetiva, el vuelco sin retorno. Todo ello en medio de la mayor crispación, del horror, de la mayor angustia y soledad; en un sitio tan aislado que nadie puede aportar socorro: en “Al pie de la letra”, los vecinos acuden cuando es demasiado tarde. Con sus “dulces compañías”, Liera aborda la relación como algo pasajero, imposible, violento. Placer y muerte quedan unidos de una manera inesperada, radical, brutal. En los cuatro casos, el placer muestra su rostro más ilusorio; la muerte, el más definido.

Las tres dimensiones de la letra

Incerti quo fata ferant
Virgilio

En nombre de un deseo masculino que no negocia, que calculadoramente no se verbaliza, se comete un doble homicidio, el de Matilde y de “el producto” en “Al pie de la letra”, pieza que abre el cuarteto *Dulces compañías* de Oscar Liera. No simplemente se trata de una concatenación de deseos imposibles en la que cada uno de los personajes anhela del otro justamente lo que no puede ofrecerle: José ama a su amigo Andrés el cual desea practicar un legrado a Matilde quien, a su vez, ilusionada con su maternidad, fantasea con su futuro hijo. En ese triángulo, la correspondencia o por lo menos la coincidencia resulta imposible: José ama en Andrés justamente lo que éste no podría concederle; aquello que desarticularía la definición sexual que Andrés cree tener: desde el inicio Andrés advierte a José que “si un día quieres echar a la vieja debajo de la cama y quedarte nomás conmigo te chingas, porque a eso yo no le hago” (p. 576). Andrés desea eliminar aquello que haría la felicidad de Matilde y ésta desea un hijo de dos padres que ella supone conscientemen-

te unidos por una relación homosexual, justamente lo que no existe, o por lo menos José y Andrés no lo quieren admitir o no lo pueden asumir. Matilde desea con tal fuerza su hijo que en nombre de él reorganiza su vida y se forma un nuevo proyecto vital. De tal manera, los personajes se ven arrastrados por el deseo aunque sólo en el caso de Andrés, para su desgracia, se cumple a costa de la razón y de la vida de los demás. Así cada uno demanda al otro lo que menor posibilidades tiene de obtener.

El triángulo constituido entre Matilde, José y Andrés desemboca en la muerte, la locura y el crimen. Matilde es asesinada “involuntariamente”; José es arrebatado por lo que puede considerarse como un brote psicótico (si sanara sería acusado por lo menos de complicidad en el doble asesinato): Andrés sin duda purgará en la cárcel un doble asesinato. El protagonista de “Al pie de la letra” sigue un deseo que lo lleva a un confín insospechado, imprevisible, extremo y que al mismo tiempo lo confronta consigo mismo. El triángulo amoroso se disuelve en la celda, la tumba y el pabellón psiquiátrico, confinamientos organizados por la ley, la vida y la razón. ¿Cómo se transformó en esto aquellas expectativas iniciales, alentadoras para el deseo de cada uno? ¿Por qué es tan abrupto el contraste entre la situación inicial de la pieza y su desenlace?

Un elemento responsable de la desestabilización subjetiva es, sin duda, la incertidumbre con la que (se) juegan, y que alimentan los personajes hasta provocar la violencia. Confusión de las relaciones afectivas; amordazamiento de los deseos, incertidumbre sexual, incertidumbre de la paternidad. Tal imprecisión se combina con el engaño y el autoengaño. José se ve obligado a sofocar la manifestación de su amor a Andrés. Y por ello se ve precisado a llevar un juego de manipulación para aproximarse a él: le ofrece como señuelo a mujeres, lo que menos le interesa a él, pero resultan imprescindibles para poder besarlo ocasionalmente y ser testigo de su placer sexual.

Si Andrés se deja engañar –por conveniencia–, Matilde, no: ella descubre en José y Andrés una relación amorosa. La reconoce, la verbaliza, la acepta y la promueve. Por habérsela manifestado tan directa

y espontáneamente, no puede descartarse tajantemente el hecho de que uno de los móviles del asesinato de Matilde haya sido también el violento rechazo de Andrés de los tintes homófilos que caracterizan su relación “amistosa” con José. Terminar “accidentalmente” con Matilde significaría deshacerse de quien lo sabe, de quien lo pudiera propalar de la misma manera que a ellos les refirió Matilde su relación homosexual con Rosa, por ejemplo.

En una pieza en que homosexualidad y heterosexualidad son colocados en un primer plano, el único personaje movido por amor, José debe recurrir a una estrategia elaborada, al trío como coartada para estar con Andrés. Siendo el único homosexual, a él no le importa el tercer elemento pero sabe que sin ese tercer elemento -que debe ser femenino- sería imposible acercarse a Andrés, satisfacerse en el voyeurismo. Paradójicamente, José desea estar en la posición de Matilde, un sitio al que él mismo no vuelve la mirada; sitio vacío para Andrés quien se complace tan sólo en la rotación incesante de pareja femenina, y sin embargo conserva a su compañero de juerga.

Sin mostrar prejuicios sexuales convencionales, Matilde promueve la bisexualidad: Reconoce que tuvo una relación homosexual con Rosa en el pasado; y habla con satisfacción de su relación heterosexual dentro de un triángulo *sui generis* con dos “heterosexuales” que mantienen relaciones al mismo tiempo con ella. Matilde está por el goce sexual, más allá de las limitaciones heterosexuales, y de las exigencias monogámicas. Se manifiesta por la apertura y la tolerancia: “Les propongo hacer el amor... sin inhibiciones”, le ofrece a la pareja que ha planeado despojarla del hijo que espera. Abierta, directa, es capaz de poner en palabras sus afectos y su historia amorosa. No tiene dificultad para pasar de registros tolerados a otros considerados como un tabú; sin ti-

tubeos dice que “Yo sí amé a una chava, en el colegio; era preciosa, como el amanecer en el bosque cuando íbamos de campamento. Se llamaba Rosa y la acariciaba, y ella a mí y nos besábamos tantas veces...” (p. 578-9) Sin embargo, siendo bisexual, el patrón de las relaciones que menciona es con homosexuales: con Rosa, y por otro lado con Andrés y José, a los que ella considera homosexuales. Matilde cumple con una función de filtro que confronta a los amigos: su aparición promueve la conciencia, o por lo menos aporta un punto de vista desde el cual no hubieran querido ver las cosas Andrés y José.

Frente a Matilde, Andrés y José se encuentran en el extremo opuesto: no pueden poner en palabras su amistad o atracción. Incluso una condición para que perviva, es que la homosexualidad no se mencione siquiera y José se ve obligado a utilizar subterfugios para unirse a Andrés. Andrés y José sostienen una relación que requiere de una intermediación, la presencia del otro femenino, que sólo en

aparición sería garante de la heterosexualidad, aunque de hecho permite la homosexualidad; que José y Andrés se desnuden y que sus bocas se encuentren en el vientre de Matilde. También ellos necesitan de un orden de la apariencia en el que el reflejo de lo permitido aliente la práctica de lo prohibido. Andrés y José no pueden continuar unidos sin un tercer elemento que funcione como pantalla encubridora de su deseo, de su afecto. Tal cortina de humo se desvanece con las palabras tajantes y directas de Matilde.

¿Cómo pudo terminar de esa manera tan violenta lo que al principio era tan sólo fiesta? ¿Cómo pueden saldarse tan calamitosamente las expectativas de placer de los tres personajes? Al inicio encontramos a Matilde exultante con su ingravidez; y a José feliz al lado de Andrés; parecería que a Andrés sólo tiene que obtener su título, poner su consultorio y



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"New York", 1999. 100 x 120 cms., acrílico s/t.

disfrutar de la vida. No lo atormentan problemas graves siendo buen tipo, joven; estando generosamente provisto por la naturaleza... Sin embargo, todo termina en un lapso corto. Las expectativas iniciales son canceladas.

Demandar al otro lo imposible, lo que pone en tela de juicio su identidad, su equilibrio; y valerse de la apariencia de lo permitido para acceder a una práctica prohibida: tales serían los pies que sostienen a la letra. Juzgado por el título de la pieza que abre el cuarteto llerano, se trata de operar escénicamente en el registro de la literalidad. Su escenario está allí, donde la letra se alza para reclamar su derecho y por lo tanto, cada uno de los paneles que forman las *Dulces compañías* –es una posibilidad de lectura– son los cuatro puntos cardinales que establecen las coordenadas de su territorio.

José y Andrés mantienen un discurso especular: se aprecia sobre todo en la repetición de ciertas frases. No tan sólo el saludo, con el que empieza la obra (“¿Qué tal/ Qué/ Puta madre/ Puta”, -casi un eco), sino con la pregunta sobre la vergüenza ante el cuerpo desnudo del otro. José: “¿Ya no te inhibe verme desnudo?” (p. 575); Andrés: “¿Ya no te apena verme encuerado?” (p. 576); así mismo, José y Andrés coinciden en señalar “Todo en su sitio” (p. 574); también las reflexiones sobre la palabra “ética” y “humano” se complementan. No sólo porque comparten el departamento, a las mujeres, el mismo alibí del triángulo para enmascarar la relación homosexual, o incluso por el carácter indecible de la paternidad, más que de una relación homosexual o amistosa, lo de José y Andrés es del orden de la fusión. Esto parece evidente a Matilde quien agudamente señala “Yo no sabía en dónde terminaba una boca y comenzaba la otra; era como si fuera una sola.” (p. 579) Cada uno de ellos tiene una función diferente y complementaria. José es el escanciador, el que promueve el placer (“Vámonos emborrachando y lo dejamos para otro día” p. 577), quizá quien consigue al tercer elemento. Andrés decide, planea, ordena; José ejecuta las órdenes, se somete. Uno es un “Monstruo de la naturaleza”, para emplear el eufemismo que utiliza Matilde, el otro es “espiritual”

(“aleccionado por el espíritu santo” p. 578). Aquellas proporciones genitales organizarían por una parte el deseo, por otro promueven una serie de fantasías que organizan la falocracia de Andrés; generan en última instancia la violencia y en una palabra dan un sentido al deseo que circula “al pie de la letra”.

Desde la primera pieza, dos palabras son repetidas hasta desgastarlas de sentido: Andrés repite “ética”; José repitió “humano”; la subversión del orden se opera en un espacio, una *garçonnière* o una leonera, en que esas dimensiones, la ética y la humana, han caído para ceder ante el deseo falócrata. La sabiduría salomónica se hizo célebre por encontrar la auténtica filiación materna del niño presentado en disputa. En la obra de Liera, a ninguno interesa el hijo, tan sólo a Matilde. Y si algo se disputa en torno a él, es justamente su derecho a la vida.

“El producto” viene a transformar el equilibrio alcanzado por el triángulo y sobre todo el carácter encubridor de la palabra, del deseo. Matilde señala que “Los machos prueban su virilidad embarazando a la vieja”; y a pesar de ello, parecería que ese silogismo no es compartido por Andrés. La muerte, la locura, la cárcel viene a borrar esas apariencias en las que se mueven los personajes. Un acto viene a terminar todas las elucubraciones, los engaños y los autoengaños.

José deseaba al niño, aunque no era consciente de ello. Sólo dentro del delirio adopta una posición materna, otro imposible, que él envidia en Matilde. Andrés vanamente intentará ocultar el cadáver de Matilde... La posibilidad de establecer nuevos triángulos queda cancelada con la irrupción de los vecinos. Si los personajes masculinos se negaban a asumir alguna responsabilidad (Andrés: “un hijo implica una responsabilidad que en este momento ninguno de los tres podemos asumir”. p. 579), ahora no podrán evitarla en forma de castigo.

En ese laberinto, Matilde había aportado la única posibilidad ética que aparece en el horizonte de las

1 Las indicaciones escénicas comienzan con la frase “Recorremos la vista sobre antiguos mapas colgados en la pared...” (p. 602)

Dulces compañías: el compromiso con el otro, al responsabilizarse con Rosa, con Andrés y José, y finalmente con “el producto”. Muerta Matilde, cancelada esa posibilidad de compromiso con el otro, se desatará una serie de crímenes en el cuarteto lieriano.

Geografía del deseo

En las indicaciones escénicas, Liera insiste en que de las paredes deben colgar mapas, de portulanos: mapas antiguos que sin embargo, no describen un camino viable para la protagonista, encerrada a doble llave con un asesino serial en “Bajo el silencio”¹ que parte de principios contrarios de “Al pie de la letra”. A pesar de ser maestra, o por ello, a Nora no le interesan los niños -y también por ello va a morir; por otro lado, el asesino carece de las dimensiones penianas tan insistentemente señaladas en la primera pieza. En cuanto al conflicto se anuda porque el tipo fue un niño no deseado; mientras que el motor de la primera es la vida o muerte del producto.

Cada una de las acciones de Nora será utilizada en su contra, cada una de las medidas de protección que adopta la hundirán, cada una de sus estrategias por tratar de salir viva de la pesadilla que significa el Tipo fracasará. Todo ello por diversas razones: en primer lugar porque inexplicablemente no utiliza todos los recursos que tiene a la mano a pesar de que muy tempranamente empieza a sentir terror y a pesar de esto, nunca da crédito a que su fin está demasiado cerca. En segundo lugar porque la estrategia del tipo es su desestabilización subjetiva. Ha planeado robarla y asesinarla, pero no tiene ninguna prisa en llevar a cabo sus planes. Es preciso disfrutar de la situación. Le satisface medir el terror de su víctima; conocer los límites de su inconsciencia, disfruta con su ingenuidad. Todo esto está en relación directa con su satisfacción, con su sentimiento pasajero de omnipotencia.

Al final de la pieza el espectador comprende que el tipo se dio el lujo de dar una lección a la maestra. Una lección que desafortunadamente ella no podrá repetir. El contenido no es muy elaborado: el

propósito didáctico era enseñarle que es muy peligroso llevar a desconocidos a su casa; en señalarle que hay tipos “mala onda” como insistentemente lo repite en esta pieza y en la siguiente. Se trata de una lección de moral. Además de la vejación implícita que ello conlleva, el tipo opera una doble inversión: si la maestra esperaba placer, encontrará la muerte. Por otro lado había que arrebatarle la autoridad moral que como profesora podía tener; mostrarle que había algo que él le pudiera enseñar y desde esta perspectiva negarla también como maestra. Por otro lado, desde la perspectiva del tipo, al convertirla en alumna la despoja de la supuesta arrogancia que él le echa en cara. Queda claro que no desea nada preciso el tipo. Su deseo depende de las circunstancias de la víctima. La estrategia del asesino responde a un patrón: burlar al otro, mostrarle su inconsistencia, destruir las bases sobre las que descansa su seguridad. Por ello pide el tipo que le cuente algo. Si Nora accede a narrar, como efectivamente lo hace, será un índice de la sumisión de la maestra, de que el asesino se ha adueñado de la situación. Al mismo tiempo, cualquier cosa que Nora cuente será utilizado contra ella. Como se puede apreciar, cada uno de los logros del tipo tiene una densidad específica y depende de una compenetración específica.

Al final, el tipo acabará con su víctima, después de haberla aterrorizado, vejado, golpeado y contrariado en cada una de sus expectativas. El depende de la naturaleza de los deseos de la víctima porque en función de ellos actuará para negarlos, censurarlos, burlarlos. Una forma de actuar en la vida, su *modus operandi* es ése. La droga, el asalto es apenas el móvil, no lo más importante.

De acuerdo con lo que dice el tipo, él es impotente, tiene vedado el acceso a la sexualidad, (aunque precisa que sólo es a la heterosexualidad), porque le causa horror que en cada prostituta puede encontrar a su propia madre. Dejando de lado el hecho de que el tipo considera que toda mujer es prostituta, la explicación no se sostiene desde un punto de vista lógico. Bastaría simplemente con que buscara a mujeres más jóvenes que él para evitar esa figura materna. Pero, en el caso del tipo no se trata

en ningún momento de un razonamiento lógico, sino de una coartada. “Bajo el silencio” y “Un misterioso pacto” demuestran que el placer del tipo no es sexual; la sexualidad es tan sólo un señuelo, una forma de travestirse. Su goce se centra en la desestabilización del otro, en la fantasía de omnipotencia que revierte ilusoriamente su situación de paria. El sustituto del placer sexual es el sentimiento de omnipotencia que le ofrece la víctima, el tenerla apresada, su horror, doblegarla, hacerle sentir la vanidad de sus subterfugios, de sus excusas, de sus estrategias de protección, goza con el espectáculo de que renuncie a cada uno de sus derechos, a su dignidad con el solo objeto de sobrevivir. El tipo cumplió sus objetivos sin duda. Todo salió a la perfección. La escena fue particularmente satisfactoria, no sólo por el dinero que obtuvo tan fácilmente y por el placer sádico que experimentó acabando con Nora, sino por la impunidad. No dejó rastros, pruebas que puedan inculparlo ulteriormente.

En contraste con ello, cada una de las estrategias de Nora fracasan. No hay manera de detener a la fiera. Ni ofreciéndole el dinero y el auto, ni asegurándole que no lo delatará o argumentando que está cansada. Ni adoptando una postura comprensiva aconsejándole que vaya a un centro de ayuda.

Uno se pregunta cómo es posible que Nora haya accedido a enganchar a semejante tipo. ¿Cuál es la naturaleza del placer de Nora que busca a una persona con dientes sucios, que huele mal? Lo menos que se puede afirmar es que los gustos de Nora van en contra del código estético. Su placer va más por el lado del peligro, por el lado del horror. No es preciso señalar una vez más el evidente masoquismo de Nora, el gusto por el peligro, por el riesgo. Su actitud extrema interrogan al público, sorprende, se niega a admitirlo. Su departamento sólo se arregla para acoger a su asesino.

Un pacto imaginario

Al comenzar la tercera obra, “Un misterioso pacto”, el espectador ya no espera sorpresas. Conoce el

modus operandi del tipo y por lo tanto puede prever el desenlace de Samuel. El efecto que provoca la reaparición del asesino y la repetición de las circunstancias del crimen pasional, no era un efecto de monotonía. Por el contrario el hecho de que se reproduzcan las manías, causa mayor inquietud en el espectador. Samuel ya tiene su destino echado desde el momento en que aparece en el escenario. Lo sabe el tipo, lo sabe el público: sólo él se obstina porfiadamente en arriesgarse, en negar el peligro y todas las señales más que fehacientes. De esta forma Samuel, el homosexual, adquiere una soledad escénica simbólica.

El compromiso de Samuel se trenza más por su imagen que por su vida. Las indicaciones escénicas son claras al respecto: el departamento de Samuel está presidido por un cuadro: “... una pintura: suya, de Samuel, de su cara, maquillado de fauno”. (p. 602) Esa imagen tiene un dejo narcisista evidente: no puede resistir el halago más burdo y por ello la dureza con la que él aparece es fácilmente neutralizada con la coba. Era fundamental hablarle de su apariencia juvenil; era preciso que creyera en una apariencia de amor, en un Carlos que lo vigila, lo pone a prueba... Sin embargo, él gustosamente preferiría otro aspecto. El habla de un hermano que hiende la oscuridad oceánica con su silueta. Sin embargo al trazar la importancia que tienen las marionetas en su vida como una forma de elaborar el duelo de la muerte de su hermana, no habla de un hermano. ¿Sería descabellado pensar que él ha adoptado la figura de la hermana para rescatarla de la muerte y se despojó de su figura varonil para remitirla al terreno heroico? Desde esta perspectiva resulta más interesante explorar la relación de imagen y muerte que se trenza con la desaparición de su hermana y reaparece ante su propia muerte.

Sin un nombre preciso, parte del terror que inspira el tipo viene justamente de la anomía con la que cínicamente se planta ante sus interlocutores. Por otra parte después de la muerte de Samuel el espectador sabe que no puede dar crédito a sus historias, por el carácter abiertamente engañoso que tienen. Sería una locura pensar que son fidedignas. Quien se niega a decir su nombre, quizá porque ello

implicaría forzosamente el reconocimiento de una deuda con quien lo bautizó, tampoco tiene casa. Su carácter errático da pábulo al terror que, ilocalizable, puede brotar en cualquier momento de cualquier parte y se convierte en representación misma de la angustia incontrolable, de la desestabilización radical. El tipo tiene además el poder de la seducción a pesar de tener características evidentes que lo hacen repulsivo: dientes sucios, mal olor, pelo grasoso... Y a pesar de que todo va en contra de la razón, él logra imponerse. De todos los chichifos, él es al que eligen dos víctimas.

El tipo quiere terminar con sus víctimas, en ningún momento transforma sus planes, todo responde a un esquema rígido, a un *modus operandi*. No es que solamente quiera castigar a las mujeres por su promiscuidad, que desee vengarse de su madre asestándole golpes como a Nora: también estrangula a Samuel quien difícilmente podría representar una figura materna para el Tipo.

En la actualidad ya no es posible hacer relaciones directas entre el destino de los personajes y la biografía del creador, y sin embargo uno no puede dejar de pensar en las razones que motivaron a Liera a colocarse bajo la figura de un director de teatro de íteres que bruscamente encuentra a la muerte.

La consistencia del espejismo

Formalmente la última pieza del cuarteto, “Los negros pájaros del adiós”, presenta novedades: desde las indicaciones escénicas aparece la trama como un “caso”, como un hecho ya ocurrido del que se ocu-

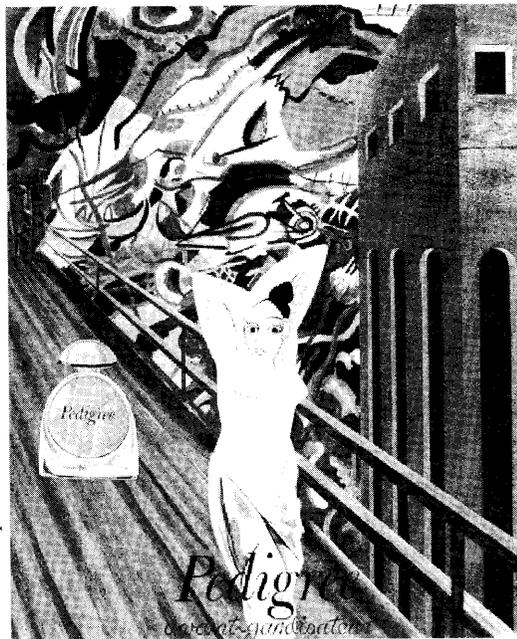
paron los diarios. Se trata de la reconstrucción de un “suicidio por amor” que de hecho es un doble asesinato en que la historia es representada parcialmente por Isabel y Gilberto y contada y deformada por Angélica y Laura. La prensa se conforma con describir el departamento en que ocurrieron los hechos. No le interesa investigar sino vender una versión a un público ávido de escuchar una historia de amor.

“Los negros pájaros del adiós” se aborda desde las evocaciones de Laura y Angélica. La amistad justiciera hace la relación. No contamos más que con esa versión. Parte de esa justicia está en el recuerdo.

El fantasma de Gilberto e Isabelle acude a la charla de Laura y Angélica. Al mismo tiempo, sus espectros ilustran y muestran lo apartado de esa versión de su historia. Ni los diarios ni los amigos pueden rendir un testimonio fiel de lo sucedido. Queda la incertidumbre de los porqués, de los hechos, apenas entrevistos, adivinados; mal hilvanados. La concatenación apenas está bosquejada.

Reiteradamente anunciado en “Bajo el silencio” y

“Un misterioso pacto”, la brisa del mar llega hasta el cuarto panel de *Dulces compañías*. En efecto, en cada una de las primeras piezas había un encerramiento. “Los negros pájaros del adiós” constituyen la única apertura hacia plazas, jardines, cafeterías, barcos y negros pájaros enigmáticos. Como referencia constante el mar había aparecido desde los mapas de Nora y el episodio biográfico inventado-contado por el tipo: según él por haber sido marino conoció muchos puertos; asesinó a Bocabrava arrojándolo al mar y por falta de pruebas se le deja en libertad. Samuel, en su desesperación inventa un alterego que responde en simétrica



Carlos Márquez.

“Pedigree”, 1999. 180 x 150 cms.

De la serie “Perfumes”.

oposición a su desamparo, se trata de un hermano fuerte que siempre está pendiente de él. Como fantasía resulta reveladora de sus deseos, así como de la representación de sí mismo que tiene el director de teatro de títeres. Se trata de un marinero que puede partir en dos el universo, del mismo universo que parece haber caído sobre los personajes de Liera. Esa omnipotencia fraterna que tanto hace falta a Samuel a tan sólo unos instantes de ser asesinado, no puede ser sino producto de una fantasía, como él mismo lo confiesa.

Sin estar maniqueamente caracterizados, razón e imaginación se enfrentan en la pieza que cierra el cuarteto para mostrar la imposibilidad de una relación pacífica, duradera. Si ha de haber, tiene que ser conflictiva. Gilberto se coloca en el terreno de la imaginación, que por momentos parece más del delirio, y de la alucinación narcótica; Isabelle, por su parte, ocupa el terreno de la razón, de la madurez. Ambos son al mismo tiempo complementarios y contrarios. Gilberto se vuelve atractivo ante los ojos de Isabelle por su inaccesibilidad y porque puede hablar de barcos y pájaros imaginarios a una profesora que ante todo se caracteriza por su sentido práctico y la claridad de los pactos que hace para vivir y para manipular al otro, para someterlo. Por lo menos a ellos se aferra y esos son los argumentos que esgrime en la disputa eterna que es la relación entre Yil e Isabelle. Desde su perspectiva, sólo ella los cumple sin que su contraparte se someta a ellos. Gilberto se coloca en el terreno plástico, apuntando hacia pájaros y barcos no visibles al primer intento, mientras Matilde se encuentra dentro del terreno de la letra. Dos gramáticas diferentes organizan a cada uno de los personajes. Uno habla en imágenes, crea metáforas. La otra quiere disfrutar de una intimidad absoluta en su departamento; echar raíces para lo cual construye una vida social. A la postre Gilberto le pide abandonar todo en ese momento a Isabelle que sólo desea estabilidad, arraigo; sólo eso pide en sus parlamentos. La demanda amorosa vuelve a poner a la última pareja del cuarteto a prueba. La amorosa se articula como una demanda alienante que aspira a la destrucción del "amado". Se lo contrario de lo que quieres, renuncia a

todo, abandona, vacíate como prueba de amor.

En el curso de la obra, Gilberto atraviesa por un rompimiento con sus estudios, la política, la justicia: desencantado denuncia la corrupción y la falta de perspectivas vitales. La crisis por la que atraviesa se manifiesta en todos los niveles: subjetivo, intersubjetivo (con las demandas insatisfechas por su desmesura y porque son imposibles de cumplir); grupal, intergrupal (se siente excluido del círculo de Matilde, aislamiento en la universidad) y social (manifestado por su deseo de huir, de adoptar otro oficio). En continuo movimiento, errantes, barcos y pájaros de los que Yil habla, pertenecen a los ámbitos que le son ajenos, el mar y el aire y representan su aspiración imposible, la contraparte de su mundo que se derrumba.

En este contexto crítico, cobra una especial resonancia su obsesión por los pájaros negros que nadie puede ver y que por una parte la representan, angustia incanalizable, ansiedad imposible de fijar. Los negros pájaros son el emblema que expresa a Gilberto. Por un lado son índice de mal agüero, activan una dimensión ominosa desde el título mismo de la pieza. Al mismo tiempo, son índice de la profundidad de la crisis por la que atraviesa el estudiante de ciencias del mar. Sólo él puede verlos. Son un llamado de atención, una demanda de auxilio que Gilberto lanza al otro y revelan también la dimensión de su aislamiento pues nadie sería capaz de percibirlos. Paradójicamente Gilberto se aísla al expresar su angustia de una manera tan inédita y que provoca confusión. Las enigmáticas aves forman parte del deseo de Gilberto de partir a otro sitio al mismo tiempo que le revelan su imposibilidad de hacerlo.

Por otra parte, la densidad de los pájaros dan a la última pieza un impulso poético. Causan un efecto de extrañamiento en el espectador y lo obligan a recorrer nuevamente la obra para encontrar los posibles significados que podría atribuir a un elemento tan fascinante como oscuro. Por otro lado, los pájaros pertenecen a las fuerzas errantes que aparecen a los largo de *Dulces compañías*: como el tipo que no tiene domicilio ni nombre, como la pasión, la angustia o el terror que arrebató a más de

cinco personajes. O el mismo espíritu de libertad que reclama más de un personaje masculino como Andrés o Gilberto.

En contraste con el anhelo de libertad e informalidad de Gilberto, Matilde está dentro de la norma: incluso en el amor, habla de contratos, del cumplimiento de un pacto, y su cantinela se reduce a señalar infracciones. Sus coordenadas parecen tan precisas como lógicas. El suyo es un discurso que habla a la razón del espectador, con coherencia. Nada en ellos resulta sorprendente, excepto el exceso, el aferramiento: la obra teje ambas voces en un contrapunto irreconciliable: Isabelle representa la estrategias y aspiraciones de la edad madura; Gilberto las de la juventud.

¿Sabía acaso Isabelle porqué le enterró la aguja a su amante? Más que a pedir ayuda es tan sólo para mostrar lo que ha hecho, para hablarlo. Isabelle camina sin razón. Ella que a lo largo de la pieza había representado la sensatez, la exigencia de ajustarse a un convenio. No sólo es una petición que de renunciar a todo. Los personajes caminan a su perdición, aferrándose a sus deseos. Ni Andrés ni Isabelle o el tipo pueden renunciar a su deseo que los enseguece.

Edipo se suicida con la aguja que ataba el cabello de su madre-esposa: Gilberto va a morir atravesado por la aguja de tejer. Una aguja que no puede tejer nada. Por el contrario lo único que hace es desgarrar, separar, terminar. El mismo objeto está fuertemente pervertido: se le ha impuesto un uso radicalmente diferente a su naturaleza.

Los cuatro paneles de *Dulces compañías* abordan el tema del amor, en especial la violencia en el amor, la dificultad e incluso imposibilidad para establecer esa relación. En cada pieza aparece una pareja asimétrica por la diferencia de edades, de educación, de posibilidades sexuales, de expectativas. De tal forma, más que hablar de una pareja estable, se trata de la disolución de un simulacro de pareja, de su ocaso, de manera violenta en los cuatro casos. En las tres primeras piezas encontramos la compulsión sexual: los cinco personajes de esas primeras obras no quieren una relación con futuro, como diría Cher, no creen en el amor después del amor. No hay

siquiera un intento real por formar una pareja.

Por otra parte las cuatro obras problematizan la maternidad. Matilde al saber su ingravidez cambia radicalmente, encuentra trabajo, se pone a tejer, y sobre todo busca un departamento para hacer lo que nunca había experimentado: vivir sola, es decir con su hijo, fuera de una familia de acogida. El tipo que aparece en "Un misterioso pacto" representa la forma más siniestra de apego a la madre; la incapacidad de desprenderse de ella. En cada mujer debe encontrarla para eliminarla y se coloca como *gigoló* para procurar un encuentro imposible. Matilde queda atrapada en la espera de convertirse en madre; el tipo la buscará infructuosamente para matarla; y el fantasma materno tiñe fuertemente la relación de Yil e Isabelle por la diferencia de edades, por su constante invocación. Espectro inconjurable, seguramente a ella pertenecen las palabras que dan nombre a las cuatro piezas: ella seguramente enseñó esa oración dirigida al ángel de la guarda que tiene como función apaciguar la angustia infantil, ayudar al niño a llegar al puerto de la mañana. Con la invocación del ángel, la madre puede marcharse a dormir asegurando al niño que un ser alado ha tomado su relevo en su cuidado. Son esas dulces compañías que no puede encontrar ninguno de los personajes del cuarteto lieriano. Hay barcos cuyo destino se desconoce, hay pájaros errantes que pasan, hay un Principito que acude con su flor, una ausencia de confianza en la justicia, en el futuro. Si los "Negros pájaros del adiós" termina en el "suicidio" es justamente por la crisis en un mundo simbólico que se fractura y que se niega a ver su desmoronamiento.

¿Un teatro de nota roja?

Esta totalidad del Bien y del Mal nos supera, pero debemos aceptarla por completo. No existe ninguna comprensión de las cosas al margen de esta regla fundamental. La ilusión de diferenciar las dos para promover sólo una es absurda... (p. 119)

La nota roja convoca a un goce mórbido desplegando el espectáculo sangriento de la violencia. En ella sólo tiene cabida la información y el balance detallado de los daños. Desprovista de reflexión, la nota roja pretende ser moralizante. Sus juicios son rápidos y contundentes. No hurga en el pasado para buscar causas, ni pretende explicar la presencia de la violencia dentro del discurso social, la necesidad de que exista dentro de un cuerpo social sin esperanzas económicas, políticas o sociales. El caos es evocado por el lector en la comodidad del hogar o arrellanado en la butaca del cine o teatro en donde se enfrenta el bien y el mal, e invariablemente vencen las fuerzas protectoras. En contraste, la estrategia de Liera confronta al espectador con su indiferencia y nula actuación frente a la violencia, como señalé al inicio.

Las víctimas no hacen caso de los anuncios inconfundibles que aparecen, a pesar de que los ven y entienden su gravedad. Matilde grita; Nora está aterrada; Samuel es

golpeado... Se diría que están hipnotizados o que extrañamente se entregan a sus victimarios casi de manera voluntaria. No escuchan los llamados de su intuición o de su razón y además no dan crédito a la gravedad de su situación. A pesar de todo, no pierden la confianza de que van a salir vivos. Como en la tragedia griega los personajes quedan obnubilados. Cada una de las víctimas observa signos inequívocos de peligro y sin embargo no hacen nada, o no hacen lo suficiente –o lo preciso– para salvarse. Cuando la guadaña aparece por tercera vez en el libro, Samuel casi se salva. Logra salir de la cámara de tortura en la que se ha transformado su casa y, sin embargo, retorna... para ser ultimado.

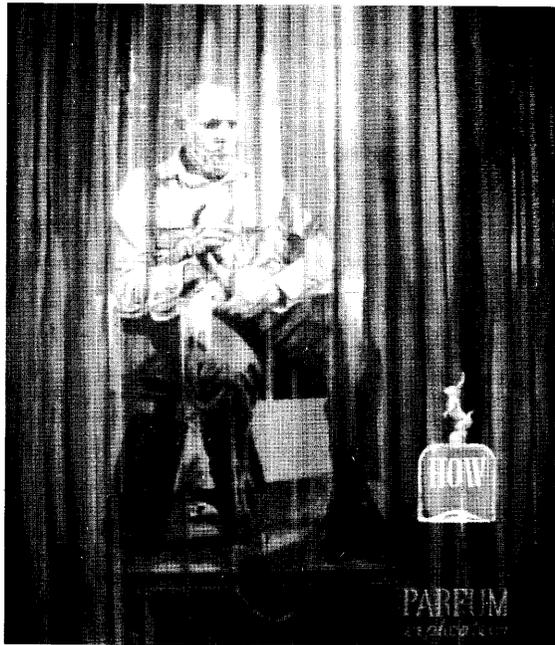
Al final no solo es la violencia de su muerte sino el carácter sangriento de cada uno de los crímenes lo que horroriza al espectador. La recta final que recorre la víctima en *Dulces compañías* es breve: el desenlace no se prolonga por un espacio mayor a un par de horas. Desprovistas de actos o escenas, sin huecos en el relato –el tiempo de la acción empata con el tiempo de la representación–, el espectador asiste sin interrupciones, sin cortes a la escena del

crimen, en las tres primeras piezas del cuarteto.

Por otra parte, en cada uno de los personajes que aparecen en *Dulces compañías* impera la desconfianza: el tipo no da el menor crédito a las palabras conciliadoras de Nora; Andrés no confía en Matilde; Isabelle desconfía de Gilberto. Ni por asomo hay un intento de que se establezca una relación larga. No hay disponibilidad por parte de ninguno de los personajes. El triángulo ha hecho un pacto de placer, sin compromisos de ninguna especie:

no hay ni exigencias económicas, afectivas. Nora y Samuel, por su parte, pagarán por un servicio sexual. El tipo se dedica a matar “gratuitamente” a desconocidos.

Cuatro espacios cierran sus puertas en el cuarteto: dos masculinos y dos femeninos: se trata de los departamentos de Isabelle y Nora; los de Andrés - José y el de Samuel. Cada uno de los sitios contrastado: Nora y Samuel son víctimas; Isabelle atosiga y



Carlos Márquez.

“How, Perfume, explicateur”, 1999, acrílico/tela, 180 x 150 cms.

De la serie “Perfumes”.

2 “No hay mapas colgados de la pared, ni estantes con libros, lámparas encendidas, pinturas modernas, ni copias perfectas de libros antiguos” (p. 602) se dice del departamento de Samuel.

mata a Gilberto; Andrés y José agreden a Matilde. Los espacios femeninos tienen un toque característico; los espacios masculinos son descritos negativamente: la leonera responde a una decoración convencional que fue juzgada como no digna de descripción: no así los espacios de Nora, de Samuel² e Isabelle, también convencionales. Cada uno de los lugares son presentados como una arena. Los dueños declaran enfáticamente que el lugar les pertenece, lo cual entristece o irrita al tipo en “Un misterioso pacto” y “Bajo el silencio”; y a Gilberto, en “Los negros pájaros del adiós”. El recorrido lleriano va de la leonera al departamento de la intelectual europea vecindada en Mazatlán. Desde un sitio de cuyos elementos se dice que “nada de esto es importante” hasta que cae “el telón del tiempo” en “Los negros pájaros del adiós”. Abren José y Andrés en “Al pie de la letra” y cierran Angélica y Laura en “Los negros pájaros del adiós”.

En realidad podemos hacer un perfil definido y preciso de la irrupción inesperada del mal; el Bien no es posible en los cuatro paneles de *Dulces compañías*. Puesto que ese bien al que aspiran cada uno de los personajes se desdibuja con rapidez ante la irrupción de una fuerza que viene a obstaculizar cualquier camino que lleva a los personajes a la realización de su deseo. Y sin embargo, están allí, las víctimas, con su inocencia, con un deseo que será declarado para no tener posibilidad alguna de realización. Es incluso por tener un deseo que los personajes serán víctimas, en nombre de ese deseo, no les quedará otra posibilidad que la muerte violenta. Los personajes que quedan en el escenario son o bien los testigos, pero sobre todos los personajes obstáculo del deseo del protagonista.

Hay una tipología de los seres que pueblan el universo de las *Dulces compañías* ¿Tan sólo se pueden organizar en víctimas y victimarios? ¿Qué tienen en común Angélica e Isabelle, José y Andrés y el tipo? ¿Qué rasgos comparten Gilberto y Samuel, Nora y Matilde, Isabelle? Si entre los asesinos hay uno que representa el imperativo homicida, una aboga por la responsabilidad y el compromiso y los otros cometen el homicidio en defensa de una remota amenaza a su libertad.

Frente a esa fuerza errante, arrasadora que asuela la escena, se encuentra la fuerza de la constancia, del arraigo representada principalmente por las mujeres: Isabelle y Matilde. De alguna manera se trata de angustia y estabilidad.

En el primer panel aparece la maternidad como una esperanza segada; en el segundo, la forma más violenta del espectro materno, como si fuera la madre una fuerza perseguidora que obsesiona al tipo que intentará vanamente asesinar a todas aquellas que se asemejen a su madre: él fallidamente pretenderá hacerse justicia –tal es su coarta– a- asestando a cada mujer el resentimiento contra la madre, o por lo menos eso es lo que señala el tipo en el episodio biográfico que cuenta a Nora;³ en el tercer panel, Samuel se apodera de la figura materna para mostrarla grotesca, ridícula trezada en cada uno de sus aspavientos amanerados, acentuados en la versión fílmica; por último la madre se perfila en los rasgos de Isabelle que trata a Gilberto como un niño. Esto para no hablar del mar y del carácter obsesivo con el que aparece desde “Bajo el silencio”.

en este país no hay una idea clara de la justicia, actualmente vivimos en el peor de los desórdenes y finalmente, hablando de justicia, en este caso, la justicia ¿dónde estaba? (p. 646)

Bibliografía

- Oscar Liera, *Teatro completo*, estudio introductorio de Armando Partida, investigación y notas de Sergio López, Gobierno del Estado de Sinaloa, México, 1997. 2 vols. 646 + 498 pp.
“Dulces compañías” aparece en el primer volumen, pp. 571-646.

³ Después de conocer los efectos mixtificadores de sus palabras, es imposible dar crédito a las historias que cuenta el tipo. Por otro lado, es preciso reconocer que cada una de las mujeres que accede a comprar los favores de un hombre que se vende, sería asesinada: él mismo promueve la aparición de las víctimas: pone el coco y luego se asusta, para utilizar la paradoja de los versos de Sor Juana.

Carlos Márquez.



"World Trade", 2000. 150 x 180 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

DESARROLLO DE HABILIDADES ARGUMENTATIVAS EN LENGUA ESCRITA

Gloria Cervantes*

En el marco de la investigación educativa, la constante revisión, el análisis y la evaluación de la currícula universitaria han marcado actualmente la necesidad de conocer con certeza el perfil académico de los alumnos que ingresan y egresan cada ciclo escolar, a fin de contar con datos confiables que retroalimenten los planes institucionales en lo relativo a conocimientos y habilidades.

El desarrollo de las habilidades discursivas en estudiantes que cursan la licenciatura, es un problema que hasta hoy no ha sido documentado suficientemente en las instituciones de nivel superior;¹ a pesar de constituir el uso del lenguaje, uno de los índices que con mayor frecuencia se toma en cuenta para ponderar el rendimiento escolar y el desempeño profesional.²

Para iniciar la discusión en este campo de manera que nos provea de los datos claves para sistematizar el estudio de este problema, se puede empezar por seleccionar una acción discursiva en particular,

que por su relevancia sea fundamental para la vida académica y profesional.

La idea de explorar la competencia argumentativa de los estudiantes resulta ser un tópico que puede proyectar expectativas importantes tanto para observar el manejo que aquellos hacen de la lengua oral y escrita, así como para indagar las dificultades que enfrentan en la comprensión de textos. Esto sin descartar las implicaciones que las nociones argumentativas tienen para el desarrollo de las capacidades de razonamiento verbal de los alumnos.

1 Presupuestos teóricos

1.1 El estudio de las habilidades discursivas puede situarse, en primer término, en el estudio de los procesos del habla (F. de Saussure), de la actuación en términos de N. Chomsky y de la lengua en uso (T. Van Dijk); es decir, en el plano de la acción lingüística.

Si el habla es la suma de las realizaciones individuales de la lengua, según Saussure (1969: 65), la actuación es para Chomsky, la conducta lingüística o uso real del lenguaje (1974: 7) y los actos de habla, en la interpretación de Van Dijk (1990: 47), se refieren a la lengua en uso (1990: 47); entonces, es en el plano de la lengua en proceso, donde se pue-

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

1 De acuerdo con los datos de Adrián de Garay en la presentación del proyecto de ANUIES sobre *Perfil de los estudiantes de Educación Superior*, 1998.

2 Criterio de la Comisión encargada del diseño de estrategias para mejorar las habilidades de comunicación. (expresión oral y escrita) Reflexiones sobre la docencia. UAM, junio, 2000.

den observar las diferentes manifestaciones del discurso con fines de descripción y análisis. Una de las formas discursivas fundamentales es la argumentación, considerada como una de las modalidades más complejas de la actuación verbal. Poseer las habilidades para comprender o producir argumentos, no es sencillo para un hablante; sus alcances discursivos dependen no solamente del grado de conocimiento que tenga de la lengua (Competencia lingüística Chomsky 1974: 7), sino también de un conjunto de saberes y acciones que ha sido llamado globalmente competencia textual. Esta puede definirse, de acuerdo con Sánchez Camargo (1998: 274), como: la habilidad de comprender, producir, y utilizar eficientemente, los diversos tipos de textos que son relevantes para la actuación social en una cultura dada. Por lo anterior, podríamos suponer que el desarrollo de las habilidades argumentativas (HA) es una forma de la adquisición de la competencia textual, y está relacionado muy de cerca con los procesos de adquisición de los géneros discursivos formales e informales; fijos o en construcción.

1.2 La argumentación como acción comunicativa

El estudio de la argumentación puede plantearse desde la teoría de la acción comunicativa formulada por J. L. Austin y J. Searle (1971); desarrollada posteriormente por J. Habermas (1981), H. P. Grice (1975), E. Benveniste (1974), A. Greimás, (1982) S. Schmidt (1983) y Van Dijk (1987), principalmente.

El concepto de actividad comunicativa fue introducido a partir de los trabajos preliminares de S. Schmidt (1969) como una categoría fundamental de la lingüística orientada a la comunicación. Hablar un lenguaje es tomar parte de una forma de conducta gobernada por reglas (Searle; 1971:25), al realizar actos de habla, actos tales como hacer afirmaciones, dar órdenes, hacer preguntas, promesas, etcétera. La producción de una frase dada, bajo ciertas condiciones, es un acto de habla y los actos de habla son las unidades básicas de la comunicación lingüística.

Por definición, de acuerdo con Searle, un acto de habla es un enunciado E (nivel locutivo) que un hablante H emite con una intención FI (nivel ilocutivo) para influir en el comportamiento del oyente O (nivel perlocutivo),³

Tal definición⁴ puede formularse así:

H FI E O

en donde FI es la fuerza ilocutiva (intencionalidad).

En razón de este componente ilocutivo, Searle denomina a estos actos, actos ilocutivos o ilocucionarios.

Dado que la argumentación puede entenderse, según esto, como una acción lingüística, nos situamos en el terreno de los actos de habla para analizar cómo un hablante argumenta con una intención específica y espera influir sobre el oyente a través de sus enunciados.

Frans Eemeren en *Actos de habla en discusiones argumentativas* (1985: 25) señala:

La argumentación se define como un acto de habla complejo, formado por un conjunto de enunciados articulados de una manera particular con una opinión expresada que se relaciona con el acto de convencer.

El acto ilocucionario de argumentación no se identifica plenamente con el enunciado, propuesto en la definición de Searle, arriba mencionada. No está en relación de uno a uno, en el nivel de las oraciones individuales; sino en la combinación de oraciones ordenadas en una secuencia. Esto significa que la

³ Una definición alternativa del concepto es la que propone E. Roulet: Acto de habla es un enunciado integrado por un contenido proposicional al que se le aplica una fuerza ilocutiva. E = F (P). *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne, Lang, 1985. 73. Por su parte, J. Dubois enfatiza el nivel pragmático en su definición: Se llama acto de habla a la utilización del lenguaje como una acción y no solamente como un mensaje. *Dictionnaire des linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 14.

⁴ Una explicación elemental de los niveles locutivo, ilocutivo y perlocutivo, señala que el nivel locutivo es el nivel de la emisión; el ilocutivo se refiere a la intencionalidad del hablante y el perlocutivo condensa los efectos sobre el oyente. J. Lozano. "La acción discursiva" en *Análisis del Discurso*. México, Rei, 1989. 167.

correspondencia uno a uno entre las unidades funcionales y lingüísticas, se halla en el nivel textual y el argumento por sí mismo, es tomado como un todo. Es por esto que Eemeren considera los actos ilocucionarios como las unidades más grandes de los usos del lenguaje. Con un punto de vista semejante, T. Van Dijk (1978: 66) les llama macroactos de habla unidades globales con funciones que van más allá de la oración y que requieren para ser descritas una macrosintaxis y, por lo tanto, una macrosemántica.

La teoría dialógica de la argumentación de F. Eemeren considera la argumentación como una parte de una discusión entre los usuarios de la lengua para resolver disputas acerca de una opinión expresada.

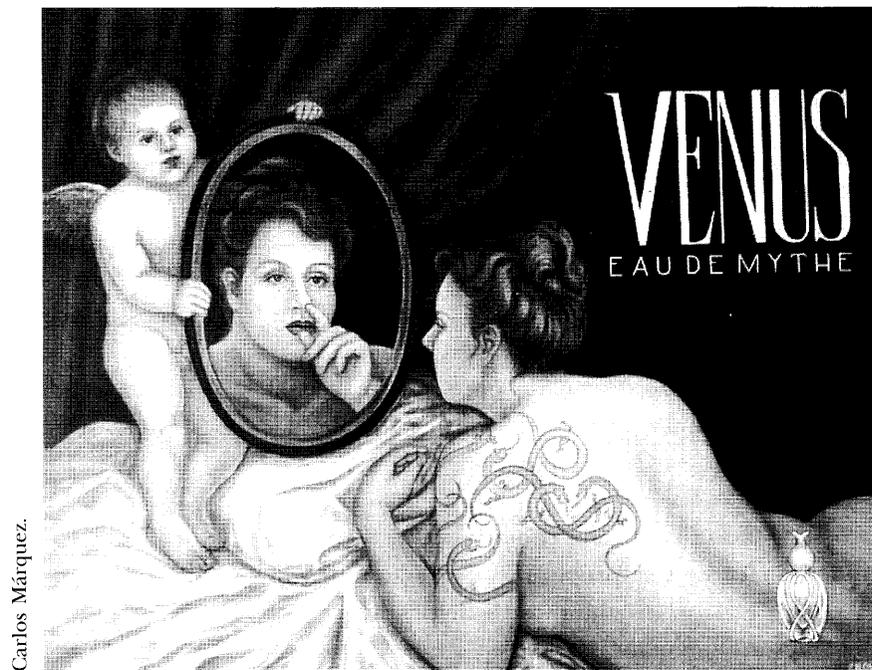
La noción de argumentación que se ha conocido tradicionalmente, es monológica, proviene de la estructura formal de la lógica en la que las premisas y la conclusión integran un argumento. En la lógica dialógica, la opinión expresada toma el lugar de la conclusión y las premisas del monólogo se convierten en las hipótesis del oponente de la opinión expresada en el diálogo lógico. En la argumentación moderna se puede apreciar más libertad en el orden de presentación de las premisas y la conclusión, que puede ser inverso y el número de premisas puede ser mayor.

Eemeren en su propuesta toma la hipótesis central de Searle que enuncia que la semántica de una lengua puede ser observada como una serie de sistemas de reglas constitutivas y de actos ilocutivos que son actualizados de acuerdo con aquellas reglas constitutivas. En el caso de la argumentación, la actualización de los actos ilocutivos está limitada no sólo por intenciones sino por convenciones semánticas.

Eemeren define la argumentación como una acto de habla

complejo; por una parte, porque su enunciación corresponde a una secuencia de oraciones y, por otro lado, por su carácter dialógico. En ella reconoce dos aspectos determinantes: aspectos comunicativos y aspectos interaccionales, es decir un argumento no sólo tiene propósitos comunicativos sino también interaccionales. Los aspectos comunicativos de la lengua son expresados en el intento de producir efectos ilocutivos, los aspectos interaccionales para intentar efectos perlocutivos.

La idea de incluir el componente pragmático en esta descripción de la argumentación como acción lingüística, nos permitirá contestar preguntas como éstas: ¿Qué tipos de actos de habla ocurren en la cultura académica que priva en la universidad? ¿Es la argumentación un acto de habla habitual e imprescindible en el salón de clase? ¿Cuáles son las reglas que determinan en qué condiciones estos actos de habla de discusión son apropiados en relación con el contexto en cual se utilizan? ¿Qué noción de argumentación se utiliza en el aula, monológica o dialógica?



Carlos Márquez.

"Venus: eau de mythe", 100 x 80 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

1.3 Interacciones en el salón de clase

El desarrollo de las HA puede analizarse también a partir de los procesos comunicativos que ocurren en la escuela, entendida ésta como una red de comunicación, un nexo de contextos interpersonales para el uso del lenguaje. La estructura de la institución quedará guardada en el lenguaje, en los diferentes tipos de interacción que se producen y en los registros lingüísticos asociados a ellos.

En este sentido, la escuela funciona como un grupo social dentro de un contexto social discernible, que es una comunidad lingüística, (Halliday; 1986: 295) por lo que habrá pautas de lenguaje en uso, propias de ella.

La relación entre el personal docente y los alumnos es esencialmente una relación verbal. La comprensión del uso institucional del lenguaje es todavía más esencial en la escuela que en otras instituciones.

1.4 Problemas de estudio

En este contexto, una pregunta de estudio puede formularse del siguiente modo:

¿Qué condiciones discursivas pueden propiciar el desarrollo de la argumentación en el salón de clase?

La hipótesis que se intenta probar enuncia que:

Si se visualiza la escuela como una red de comunicación efectiva y se propician las interacciones en el salón de clase, los alumnos desarrollarán las habilidades argumentativas.

Para iniciar la discusión de este problema de estudio, se propone primeramente un Paquete de Ha-

bilidades Argumentativas en el marco de un modelo de aprendizaje y posteriormente se analizan aspectos interaccionales en el salón de clase que pueden ser determinantes para el desarrollo de la competencia textual.

2 Habilidades argumentativas en la lectura

2.1 Si aceptamos en esta discusión que puede haber un desarrollo de las HA y que éste puede llevarse a cabo en un entorno de aprendizaje formal, estamos entendiendo el aprendizaje como un proceso abierto en sentido constructivista. Esta afirmación tiene implicaciones en varias direcciones.⁵ En el aspecto pedagógico. la concepción constructivista

del aprendizaje se sustenta en la idea de que la finalidad de la educación es promover los procesos de crecimiento personal del alumno en el marco de cultura del grupo al que pertenece. Eso sólo se logra a través de su participación en actividades intencionales, planificadas y sistemáticas. (Díaz Barriga, 1998: 15).

Los principios del aprendizaje constructivista son:

- El aprendizaje es un proceso constructivo interno, autoestructurante,

⁵ En el marco de la neurolingüística, José Marcos Ortega habla de la plasticidad cerebral como la capacidad que tiene el cerebro de adaptarse a nuevas situaciones y aprender. "Neurofisiología de la lectura" Tercer Congreso Nacional sobre Textos Académicos. BUAP, 14 de abril 2000.



"Duchamp", 1998. 101 x 100 cms., acrílico s/t.

- El grado de aprendizaje depende del nivel de desarrollo cognitivo,
- Punto de partida de todo aprendizaje son los conocimientos previos,
- El aprendizaje es un proceso de (re)construcción de saberes culturales,
- El aprendizaje se facilita gracias a la interacción con los otros,
- El aprendizaje implica un proceso de reorganización interna de esquemas (véase Díaz Barriga; 1998: 17),

Por las características del modelo constructivista que hemos mencionado, encontramos que es factible propiciar el desarrollo de las HA en un marco de aprendizaje de tal orientación. Actualmente se sabe, gracias a los datos experimentales,⁶ que tales habilidades pueden desarrollarse gradualmente e ir marcado cambios importantes en la competencia textual de los alumnos, de tal modo que un lector novato puede llegar a ser un lector experto, si se desarrollan en él las habilidades, hábitos y creencias que le proporcionen situaciones de lectura más gratificantes y productivas.

2.2 Paquete de habilidades argumentativas en la lectura

Para sistematizar las etapas en el desarrollo de las HA hemos construido un paquete de habilidades organizado en tres niveles: el nivel inicial textual explorativo; el nivel intermedio al que hemos llamado lógico-argumentativo y el nivel más complejo denominado meta-argumentativo.

6 Estudio de caso. *Desarrollo de habilidades argumentativas*. Trabajo exploratorio. 2o. Congreso Nacional sobre Textos Académicos. UAT. Marzo 17 de 1999.

Un género es una actividad determinada por etapas, orientada a una meta en la cual los hablantes se comprometen como miembros de una cultura. John Swales en *Genre Analysis*, Cambridge, University Press, 1990. 12.

Primer nivel: textual explorativo

- 1 Distinguir entre un texto informativo y un argumentativo. (Distinción de géneros)
- 2 Reconocer argumentos en un texto (Marcas textuales marcadores de premisa, de conclusión, de refutación, de concesión; verbos de opinión, marcas de enunciador).
- 3 Identificar en un texto quién argumenta (Voz o voces de los enunciadores, polifonía).
- 4 Ubicar la argumentación entre las acciones discursivas (Actos de habla).
- 5 Saber de qué elementos consta un argumento (Estructura).

Segundo nivel: lógico-argumentativo

- 6 Captar las opiniones del argumentador.
- 7 Comprender los razonamientos subyacentes.
- 8 Considerar los contraargumentos.
- 9 Identificar las concesiones.
- 10 Evaluar la coherencia de las premisas y la conclusión.
- 11 Internalizar las estrategias argumentativas.

Tercer nivel argumentativo

- 12 Identificar la estrategia discursiva.
- 13 Deducir el orden de exposición.
- 14 Determinar el tipo de argumentos empleados: informativo, expresivo, directivo.
- 15 Evaluar la pertinencia de las explicaciones, ejemplos y analogías.
- 16 Distinguir la función de los recursos retóricos y metarretóricos.
- 17 Evaluar el alcance deductivo de las inferencias.
- 18 Inferir desde qué mundos posibles se genera el texto.
- 19 Determinar qué esquemas y conocimientos previos permiten al lector comprender el texto.
- 20 Deducir qué líneas ideológicas subyacen al contenido del texto.
- 21 Determinar qué ejes axiológicos estructuran la argumentación.

- 22 Reconocer en el texto referentes intertextuales que apoyan la argumentación.
- 23 Valorar la lógica argumentativa del texto.
- 24 Precisar la fuerza ilocutiva de los argumentos.
- 25 Constatar los efectos perlocutivos de la argumentación expuesta.

Estos tres niveles de habilidades coinciden cercanamente con los niveles convencionales de lectura : lectura explorativa, lectura selectiva y lectura crítica o interpretativa.

La forma de aprender estos niveles argumentativos en la lectura consiste básicamente en el método dialógico, mediante el cual el profesor interactúa activamente con los estudiantes ; observando, analizando y discutiendo textos en el salón de clase, al mismo tiempo que activa su capacidad metalingüística y ayuda a dar los primeros pasos hacia una competencia textual consciente.

De la importancia del diálogo y las interacciones en el salón de clase, se ocupa la parte final de este trabajo.

En esta última parte de la discusión se examina cuáles son las condiciones en las que los estudiantes desarrollan las habilidades discursivas en el aula. Para ello es necesario considerar todo lo que se pone en juego en un salón de clase, especialmente en lo tocante a los aspectos comunicativos y cognitivos. Para dar cuenta de los procesos que ocurren en el salón de clase, utilizamos el modelo sistémico -funcional de tradición etnográfica de Michael Halliday (1986). Esta línea de investigación se ha centrado en los últimos tiempos en proponer una teoría de los géneros,⁷ fuera del énfasis de los conceptos tradicionales de estructura formal, y describir en qué contextos de uso se producen los textos académicos. Para Halliday la construcción de la realidad de cada alumno está expresada por el lenguaje en forma determinante, de este modo pode-

mos observar en los alumnos, diferencias más que deficiencias. En esta perspectiva no se enfatiza lo correcto, sino cómo funciona la lengua en lo real y en un contexto. La lengua en tanto sistema, es entendida como un potencial de significados, utilizados en diversos contextos y la gramática, por su parte, como un conjunto de recursos para organizar la experiencia.

En la escuela funcionalista, la adquisición de los géneros juega un papel primordial en el desarrollo de la competencia textual. Michele y Colin Lankshear (2000), proponen que para propiciar el conocimiento de diversos tipos de textos, el aprendizaje en el aula debe organizarse a partir de actividades ancladas en la vida de las comunidades, es decir, anclar el aprendizaje en los discursos de la vida social, ya que cualquier discurso es producto de la colectividad. La escuela debe estar al tanto de lo que sucede afuera y propiciar que los alumnos conozcan y comprendan los géneros que les permitan actuar en sociedad a través de actividades contextualizadas. La gente que comprende los géneros, sabe que son instrumentos poderosos en cualquier cultura, son formas de tener poder y efectividad social.

Su hipótesis radica en que si se les da a los estudiantes el conocimiento de discursos poderosos se expandirá su potencial de significación. Ello les dará mayor libertad de acción, ya que la adquisición de géneros es la adquisición de una serie de acciones. Los fuertes -aquellos que manejan géneros- tienen poder porque pueden autodefinirse, tener un espacio físico y trabajar. Definen las relaciones sociales con sus iguales, pero también tienen un espacio discursivo para manejar y controlar sus asuntos. (Lankshear; 2000)

Por otra parte, estos autores señalan la necesidad de ir más allá del síndrome de las proformas (estructuras formales) e incorporar conocimientos socioculturales al aprendizaje. En nuestro contexto y para referirnos a nuestra discusión, un estudiante podría mostrar y explicar en el salón de clase, las estrategias para convencer a sus clientes en el pequeño negocio de tenis que atiende en Tepito: Cuáles son sus tácticas, cómo habla a los clientes, qué les

7 Un género es una actividad determinada por etapas, orientada a una meta en la cual los hablantes se comprometen como miembros de una cultura. John Swales en *Genre Analysis*, Cambridge, University Press, 1990. 12.

dice, qué lenguaje gestual acompaña sus intervenciones, qué objeciones ponen los clientes, en qué tono se expresa, cómo negocian el precio; cómo se da la interacción en general. Esto representaría una lección auténtica porque un hablante, comerciante, en este caso, que se enfrenta cotidianamente a este tipo de interacciones y de ellas depende su sobrevivencia, puede contribuir a corporizar el discurso argumentativo, aplicado a una acción transaccional como es vender. Como podemos observar en el ejemplo anterior, la adquisición de un género es la adquisición de una serie de acciones, actividades contextualizadas y corporizadas a través de las cuales el hablante crea espacios de discurso. Mostrar cuál es el uso del lenguaje que la gente llevaría a cabo para encontrar maneras de obtener ventajas y lograr la ganancia propia, es a todas luces importante. Pero no todo se queda en el terreno de lo pragmático, sino también es indispensable conocer las herramientas conceptuales que permiten examinar por qué un género no funciona y su utilización es débil por parte del hablante. ¿Cuáles son los modos de operación de los fuertes en la sociedad?, ¿Cuáles son las prácticas más poderosas de las actividades discursivas?.

En este marco, la escuela no debe ser un banco de datos, la educación debe estar conectada orgánicamente a las comunidades y enseñar qué es lo que cuenta como práctica madura en la sociedad. El énfasis en enseñar los géneros discursivos como estructura formales no coincide con el mundo exterior en el que se aprecia la esfumación de los géneros dando lugar a un collage de acciones discursivas en el que se mezclan, se combinan y se crean cosas nuevas.

Siendo la argumentación uno de los géneros poderosos en términos de Lankshear, para actuar con

efectividad en la sociedad, por qué, en nuestro entorno, es hasta en el nivel educativo superior, cuando se plantea la exigencia de que los estudiantes sepan argumentar. Como sabemos en la mayoría de las prácticas discursivas, el género narrativo es el que más se conoce y se ejercita, las formas argumentativas se consideran un discurso complejo. Más allá de su complejidad interna, de su relación con el desarrollo de habilidades intelectuales, no son las únicas causas de su adquisición tardía, señala Martín Sánchez Camargo (1998, 276). De hecho, explica este autor, la escuela se ha preocupado escasamente por enseñar de manera sistemática la estructura argumentativa y sus modalidades textuales. Si prácticamente no aparece en los manuales de lectura y escritura del nivel básico, su enseñanza es nula, y sólo aparece medianamente en el nivel medio superior. Esto explica por qué en los libros de lectura de nivel básico, la mayor parte de los juicios de valor y las opiniones son expresadas por medio de modalidades del discurso narrativo (anécdota, fábula, parábola) sin que los autores asuman de modo directo sus opiniones; también se explica la causa por la que muchos estudiantes de nivel superior recurren a formas indirectas de argumentación (ejemplos, comparaciones, vivencias, cuentos) o carecen de habilidades para planear estrategias expositivas en la elaboración de ensayos y monografías, y aun más, cuando llega la hora de preparar un protocolo de investigación y la elaboración de la tesis.

Cuál podría ser la causa fundamental de tal omisión, se pregunta Sánchez Camargo, acaso la escuela, sin saberlo, censura los textos de juicio u opinión que obligan a los sujetos a asumir posiciones personales y defenderlas. Quizá el sistema escolar evita la argumentación porque la sigue considerando sinó-



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Lengua en botella", arte objeto.

nimo de confrontación social; como posible causa de conflicto entre individuos, asunto ajeno a la supuesta neutralidad ideológica de la escuela. Si es así con esto se desaprovecha un recurso extraordinario de educación de la sociedad, que permitiría resolver y negociar los conflictos y canalizar por medio del diálogo la complejidad de la vida de las comunidades.

Con toda seguridad, concluye, hoy sabemos que el desarrollo de las habilidades discursivas, exige un aprendizaje diversificado de textos. No es lo mismo comprender las secuencias de un texto narrativo, que seguir consignas para resolver un problema matemático, captar la descripción de un fenómeno físico o seguir las aseveraciones de una argumentación filosófica. En cada uno de estos casos, las estrategias de lectura son distintas y suponen procesos cognitivos también diferentes. Sin embargo, poner a la disposición de los alumnos textos argumentativos para que los observen, los lean y los analicen, no es suficiente para el aprendizaje.

Una propuesta más integradora recomienda en la interacción de las actividades de lectura y redacción de este tipo de textos. De esta manera, el dominio de las habilidades de lectura sirve de base para el desarrollo de la competencia de escritura de argumentaciones, y no sólo eso, las actividades de producción y discusión de estos textos mejoran la calidad de los argumentos y facilitan su comprensión.

Pero además de considerar la interacción entre las actividades de la lectura y la escritura, es necesario tomar en cuenta para el desarrollo de habilidades discursivas, lo que ocurre en el salón de clase en las relaciones interpersonales entre el profesor y los alumnos. Si visualizamos la escuela como una red de comunicación (Halliday; 1986: 301) en la que ocurren una serie de interacciones entre sus integrantes, podemos analizar en qué condiciones los alumnos desarrollan sus actividades y de qué manera influyen en éstas, sus relaciones personales y sociales.

A continuación presentamos un ejemplo de este tipo de interacciones maestro-alumno, en un acto de habla rutinario y frecuente en el aula que se llamará Petición de trabajo en el que se analizan las relaciones interpersonales que ocurren en el aula en la

clase de Doctrinas Políticas.

Participantes

A - Profesor de Sociología

B - Alumna de primer trimestre

Acto de habla:

A1 - Para el fin de curso van a escribir un ensayo

B - ¿Qué tipo de ensayo?

A2 - ¿Qué no sabe Usted lo que es un ensayo?

Análisis del acto de habla (véase supra nota 4)

A1 Acto de habla directivo en el que el profesor da una orden para ser cumplida.

Nivel locutivo: información sobre el curso.

Nivel ilocutivo: orden para un interlocutor subordinado.

Nivel perlocutivo: incertidumbre y duda en los alumnos.

B Acto de habla representativo de duda sobre la información dada.

Nivel locutivo: pregunta.

Nivel ilocutivo: ampliar la información retar al profesor/tomar contacto con el profesor medir el ámbito de poder.

Nivel perlocutivo: irritación del profesor.

A2 Acto de habla expresivo de rechazo de la pregunta formulada por la alumna.

Nivel locutivo: Pregunta

Nivel ilocutivo: El profesor no asume su papel de interlocutor/Deseo de poner en evidencia a la alumna: Usted, marca distancia jerárquica maestro-alumno/Marcar roles/Sancionar actos de habla no permitidos en la escuela.

Nivel perlocutivo: Los alumnos no preguntarán más /Inicio de una interacción desafortunada profesor- alumna/Se mantiene el estatus de la escuela como institución represora.

En esta interacción se puede apreciar además, la alteración del par mínimo⁸ pregunta-respuesta (unidad pragmática),⁹ al contestar el profesor a la pregunta de la alumna con otra pregunta, en lugar de

8 En la pragmática se supone que si hay una pregunta, hay una respuesta, a esta unidad se le llama "par mínimo".

9 En este análisis son importantes también los aspectos gestuales y entonativos de la interacción cara a cara.

responder. El comportamiento lingüístico va en contra de las reglas de cooperación comunicativa y provoca un acto de habla no feliz que puede terminar en forma grave con la reprobación de la alumna. La pregunta de la alumna podría haber sido el inicio de una discusión interesante sobre los tipos de ensayo y el profesor habría capitalizado una iniciativa para enseñar un aspecto importante de la adquisición de géneros.

Este ejemplo sirve para ilustrar que una parte de la problemática asociada al desarrollo de las habilidades argumentativas en lengua escrita, radica en las relaciones sociales e interpersonales¹⁰ que se establecen en el salón de clase.

3. Conclusiones

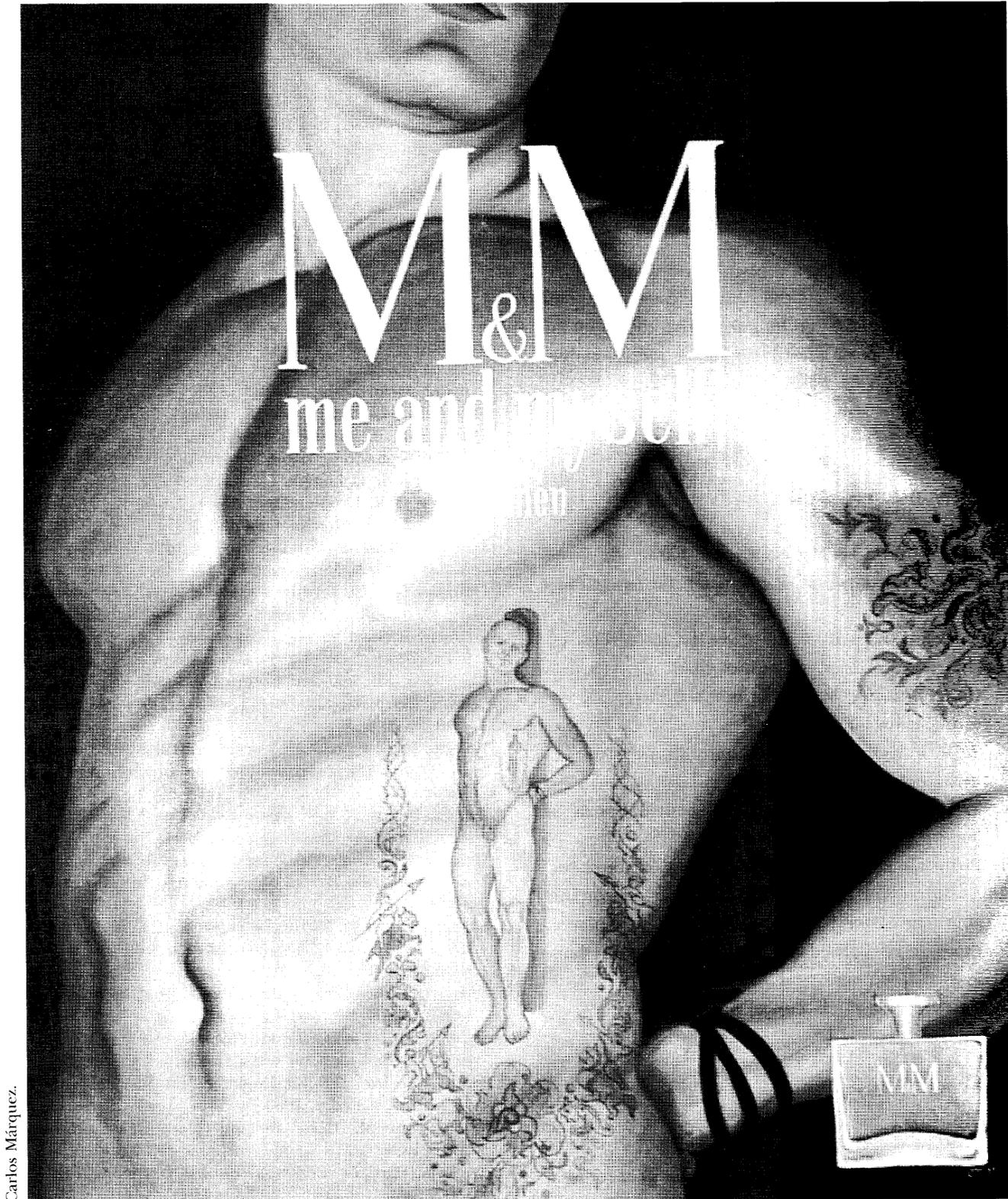
El desarrollo de las HA en los estudiantes de licenciatura puede darse, si se propician las situaciones siguientes:

- 1 Diversificar los tipos de textos en los niveles escolares anteriores a la universidad.
- 2 Conceptualizar la escuela como una red de comunicación efectiva.
- 3 Seleccionar un modelo de aprendizaje constructivista.
- 4 Promover la interacción de las actividades de la lectura y la redacción.
- 5 Propiciar las interacciones en el salón de clase.
- 6 Asumirse (el profesor) como interlocutor; no como revisador y censor de los textos escolares.
- 7 Enseñar las habilidades argumentativas mediante el diálogo.
- 8 Vincular la escuela con el mundo exterior.

Bibliografía

Alemán Vargas, Margarita, *Resultados de un estudio sobre la evidencialidad en Textos Académicos: La argumentación y el valor persuasivo en el texto escrito*. Guadalajara, ITESM, 1999.
Aproximación al Texto Académico. Memorias del Primer Con-

greso Nacional sobre Textos Académicos. Universidad de Sonora, 1999.
 Aristóteles, *Tratados de Lógica*, México, Porrúa, 1993.
 Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1992.
 Bonhomme, Marc, "La rethorique des figures" *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, 1998. 88-89.
 Bruner, Jerome y Helen Haste. (comps), "La adopción de roles "en *La elaboración del sentido*, Barcelona, Paidós, 1987. 45-62.
 Chomsky, Noam, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1987.
 Dewey, John, *Cómo pensamos: Nueva exposición de la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Barcelona, Paidós, 1989.
 Díaz Barriga, Frida y Gerardo Rojas, *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*, Una interpretación constructivista, México, McGraw-Hill, 1998.
 Dijk, T. A. van, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
 Dorra Raúl, *El discurso del saber y el discurso del trabajo*, BUAP, Segundo Coloquio Nacional sobre Didáctica Universitaria de la Lengua Escrita, 1989.214-228.
 Eemeren, F R. Grootendorst, *Speech Acts in Argumentative Discussions*, Dordrecht-Holland, 1984.
 Gadamer, Hans G., "La incapacidad para el diálogo" en *Verdad y Método*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1994. 203-210.
 González Gaxiola, Fermín, *Presentación de Trabajos Académicos*. Hermosillo, Universidad de Sonora, 1999.
 Halliday, Michael, *El lenguaje como semiótica social*. México, FCE, 1986.
 Lankshear, Michele and Colin, *Adquisición de géneros*, 3er Congreso Nacional sobre Textos Académicos. BUAP. abril de 2000.
 Lozano, Jorge y otros., "La acción discursiva" en *Análisis del Discurso: Hacia una semiótica de interacción textual*. México, Rei, 1989.
 Pereda, Carlos, *Vértigos argumentales: Una ética de la disputa*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1994.
 Quinteros, G. (Editora), *Cultura escrita y educación, Conversaciones con Emilia Ferreiro*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
 Sánchez Camargo, Martín, *La importancia de la argumentación en la producción de textos académicos*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
 Saussure, F. de., *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1969; 65.
 Schmidt, D.J., *Teoría del texto*, Problemas de una lingüística de la comunicación verbal, Madrid, Cátedra, 1977.
 Searle, J.R. *Actos de habla*, Ensayo de filosofía del lenguaje, Madrid, Cátedra, 1980.
 Swales, John M., *Genre Analysis*, Cambridge University Press, 1990.
 Van Dijk, Teun, *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990.
 Vygotsky, Lev, "Un estudio experimental de la formación del concepto" en *Pensamiento y Lenguaje*, México, Ed. Quinto Sol, 1983. 83-117.



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"M&M (Me and myself)", 2001. 100 x 80 cms., acrílico s/t.

MÉTODOS DE EVALUACIÓN LINGÜÍSTICA EN LENGUAS EXTRANJERAS DE LA UAM-A (CASO PARTICULAR INGLÉS)

Gabriela Cortés
Francisco Rojas
Vida Valero*

A partir de 1995, Lenguas Extranjeras de la UAM-A, empieza a aplicar los programas diseñados por el colectivo de sus profesores-investigadores para las unidades de enseñanza aprendizaje de los tres idiomas que se imparten: inglés, francés y alemán. Ahora bien, al llevar a cabo la aplicación de estos programas para alcanzar sus objetivos, tanto generales como específicos, se requería evaluarlos sistemáticamente y diseñar instrumentos válidos y confiables. De esta manera se elaboró el proyecto de investigación "Teorías y métodos de evaluación de los conocimientos y capacidades lingüísticos de lenguas extranjeras" cuya temática y objetivos de investigación fueron propuestos de la siguiente forma.

- Evaluar de forma global el dominio de una lengua, (exámenes de certificación) por parte de la UAM-A.
- Evaluar los planes y programas institucionales de lenguas extranjeras en vigencia desde el año 95 de la UAM-A.
- Satisfacer necesidades de investigación del Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada con el fin

de obtener avances dentro de esta área de conocimiento.

- Fundamentar a través de un instrumento válido y confiable las decisiones de acreditación/no acreditación del programa o requisito de cada nivel de idioma de lenguas extranjeras ya sea en inglés, francés o alemán y/o para la Coordinación de Lenguas Extranjeras de la UAM-A (exámenes de progreso).
- Informar decisiones de ubicación para los aspirantes a ingresar a algún curso en la Coordinación de Lenguas Extranjeras (exámenes de ubicación).

Una vez establecidos los objetivos es imperante aclarar que el proyecto contempla la elaboración de tres tipos de instrumentos de medición y por ende con distintas características: exámenes de progreso, exámenes de ubicación y como meta final exámenes de certificación.

En este contexto entendemos como exámenes de progreso, de acuerdo al Concepto de Alderson, Clapham y Wall como:

Los exámenes de progreso [departamentales en nuestra Universidad] son exámenes que se aplican en diferentes etapas con el fin de medir el

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

aprendizaje de los alumnos durante un curso. (1996:56)

Asimismo definimos a los exámenes de ubicación desde la perspectiva de los mismo especialistas como:

Los exámenes de ubicación son diseñados para medir el nivel del conocimiento del lenguaje con el objetivo de ubicarlos en el curso apropiado. Estos exámenes son elaborados con base en el programa de la institución. (1996:60)

Finalmente, nuestro último instrumento, exámenes de certificación, es definido por los mismos autores como:

Los exámenes de certificación, por otro lado, no se basan en un programa de lenguas en particular. Son diseñados para medir la habilidad de los alumnos con diversa formación en el idioma. Algunos exámenes de certificación como los elaborados por comités del Reino Unido tienen el propósito de mostrar que los usuarios del examen han logrado un nivel lingüístico acorde a los lineamientos. (1996:65)

Una vez determinados los conceptos de los instrumentos de medición para este proyecto, cabe destacar que el objetivo fundamental de este artículo fue la elaboración de un documento de carácter descriptivo del proceso para desarrollar los exámenes departamentales de nivel "A" (básico) de inglés de la Coordinación de Lenguas Extranjeras.

A continuación abordaremos las especificaciones de los exámenes de progreso o departamentales de inglés en la UAM-A, objetivo central de este trabajo.

Se entienden como especificaciones de un examen:

Las especificaciones de un examen proporcionan los lineamientos institucionales de lo que un examen debe medir y como debe medirlo. Las especificaciones son el plan a seguir y los criterios para el diseño de reactivos, y son elementos esenciales para establecer la validez de constructo. (Alderson, 1996:9)

Las especificaciones del examen son fundamentales para quienes lo elaboran debido a que puntuali-

zan cuál es el propósito del examen, su contenido, que métodos se usarán, cuántas secciones tendrá, el largo del examen, el tiempo del examen y todas las características que debe incluir. Las especificaciones del examen son también imprescindibles para diseñadores de un examen ya que son los encargados de establecer la validez y confiabilidad del examen. La validez se entiende como el hecho de que un examen mida lo que pretende medir; este aspecto es central debido a que tiene implicaciones tanto en los resultados del examen como en la forma de interpretarlos ya que está relacionada con el propósito de un examen. Por su parte, la confiabilidad es la cualidad en un examen que nos permite ver la consistencia en sus resultados, es decir, si un usuario del examen hace el mismo examen un día después, en las mismas condiciones, debe obtener el mismo resultado. Por supuesto no hay consistencia absoluta, sin embargo es un indicador que nos proporciona información valiosa sobre las habilidades que deseamos medir. De la misma forma nos permite estimar los efectos de los resultados y el éxito de un examen.

Especificaciones para exámenes departamentales de inglés (progreso) de la coordinación de lenguas extranjeras de la UAM-A

Como se mencionó con anterioridad, las especificaciones de un examen son parte esencial para los diseñadores de exámenes. A continuación se describen de manera particular todas las características de los exámenes de progreso para el idioma inglés que se aplican en Lenguas Extranjeras de la UAM-A, en el eje curricular de inglés:

Primera especificación: establecer el propósito para o qué debía medir nuestro instrumento de evaluación. En el caso de la UAM-A el examen departamental es un equivalente a un examen de progreso cuyo fin es conocer lo que los alumnos han aprendido durante un trimestre en tres momentos distin-

tos de este período ya que se aplican cada cuatro semanas. De la misma forma permite fundamentar de forma válida y confiable las decisiones de acreditación/no acreditación del programa o requisito de cada curso de idioma de lenguas extranjeras ya sea en inglés, francés o alemán y/o para la Coordinación de Lenguas Extranjeras de la UAM-A de una forma gradual. Cabe destacar que este tipo de examen no se considera como un examen de logro debido a que este último sólo es aplicado a fin de cursos.

Segunda especificación: establecer qué clase de estudiante sería el usuario del examen.

En el contexto de la UAM-A los sujetos son alumnos de lenguas extranjeras debidamente acreditados en un curso presencial.

Tercera especificación: secciones del examen. En la UAM-A los exámenes departamentales de los tres primeros cursos contienen cuatro partes:

- Comprensión auditiva
- Uso del idioma y la gramática ingleses
- Producción escrita
- Comprensión de lectura

Se esperaba que el examen fuera resuelto en un máximo de 60 minutos, dándole a la primera parte una duración de cinco minutos, a la segunda 20; 15 para la sección escrita y 20 para comprensión de lectura.

Cuarta especificación: situación u objetivo de uso del lenguaje:

Se pretendía que en cursos básicos los alumnos fueran capaces de interactuar, así como entender situaciones coloquiales y sencillas de la vida diaria haciendo uso del inglés.

Quinta especificación: clase de material. El material que se recomendó usar es de tipo genuino en la sección de lectura. En el caso de las otras secciones el único requisito es contextualizar todos los reactivos para presentar suficiente evidencia que permita a los alumnos una mejor comprensión de

las situaciones y autenticidad en los reactivos. Se entiende «autenticidad» como el grado de correspondencia entre las características de una tarea o de un ejercicio dado en el examen con las tareas que se hacen o realizan normalmente en el uso del lenguaje meta. En otras palabras que los ejercicios que conforman el instrumento de evaluación para el uso del idioma meta sean empleados o resulten útiles para el examinado en situaciones futuras y no sólo en el momento de evaluación.

Sexta especificación: habilidades a evaluar.

Las habilidades evaluadas fueron la comprensión auditiva y de lectura, el uso del idioma y la gramática del inglés y la producción escrita como forma de comunicación. La evaluación de las habilidades fue de forma aislada, es decir, no se midieron dos habilidades en un mismo reactivo, si bien, en algunos casos se necesite de ambas para poder contestarlo.

Séptima especificación: los constructos son los principales componentes del examen y la relación que hay entre ellos.

El contenido de esta especificación se basa en el programa de Lenguas Extranjeras de la UAM-A que se imparte desde el año 95 así como de tópicos y temas presentados en el material de la serie de *Interchange*, de Cambridge University. A continuación, como ejemplo, se presentan dos cuadros que muestran la descripción detallada de los contenidos a evaluar en los exámenes departamentales número uno y dos de inglés I (véase los cuadros 1 y 2).

Cabe aclarar que para cada examen departamental se elaboraron tablas de los puntos a evaluar de forma específica ya que éstos son un factor central para el desarrollo de la validez del examen.

Octava especificación: tareas del examen.

Los diseñadores del examen elaboraron tareas objetivas en cuanto a discriminación en reactivos de opción múltiple. También se diseñaron tareas asociativas en cuanto a relacionar el acto de habla con su significado.

Novena especificación: número de reactivos para cada sección.

CUADRO 1. CONSTRUCTOS DEL EXAMEN DEPARTAMENTAL INGLES I-1

Comprensión auditiva	Funciones (uso del idioma)	Gramática	Comprensión de lectura	Producción Escrita
Reconocer nombres formales e informales. Distinguir diversos trabajos y rutinas.	Presentarse Comprobar información. Describir un empleo u oficio. Expresar opiniones. Preguntar sobre las actividades diarias.	Preguntas con "wh", y oraciones con el verbo "to be." Contracciones. Pronombres de sujeto y adjetivos posesivos. Presente simple. Adverbios de frecuencia.	Uso de estrategias de lectura (inferir y predecir) para comprender información relacionada con las nacionalidades y profesiones.	Preguntar y responder sobre información personal: nombre, nacionalidad, rutinas y ocupación, haciendo uso de una sintaxis correcta así como ortografía adecuada.

CUADRO 2. CONSTRUCTOS DEL EXAMEN DEPARTAMENTAL INGLES I-2

Comprensión auditiva	Funciones (uso del idioma)	Gramática	Comprensión de lectura	Producción Escrita
Discriminar precios. Escuchar opiniones. Aceptar o rechazar una invitación. Distinguir información sobre familiares.	Hablar sobre precios. Describir rutinas. Dar preferencias y hacer comparaciones. Expresar gustos, dar opiniones. Hacer invitaciones y dar excusas.	Adjetivos demostrativos, "one", "ones", comparación con adjetivos. Presente Simple. Pregunta de respuesta afirmativa y negativa y "wh" usando "do", Preguntas con "What kind"; pronombres de objeto, verbo modal "would", verbos con "to"+ verbo. Determinantes como "all", "nearly" "all", "most", "many", "a lot of", "some", "not many", "a few and few".	Usar sus conocimientos sobre los pronombres de objeto y sujeto para utilizarlos como palabras de referencia y su uso en la comprensión de lectura. Usar estrategias de comprensión de lectura para entender un "comic" (tipografía y elementos visuales).	Preguntar y responder precios, hacer invitaciones, dar excusas y preferencias, haciendo uso de una sintaxis y ortografía correctas.

El examen se compone de 33 reactivos. Las secciones correspondientes a comprensión auditiva, de lectura y producción escrita representan 15% cada una, correspondiendo al 45% del total. La evaluación de los puntos lingüísticos equivale al 55%.

Décima especificación: métodos de evaluación. Los exámenes departamentales se conforman de los siguientes métodos de evaluación:

- Opción múltiple
- Relacionar columnas
- Pregunta abierta
- Transferencia de información (relacionar figuras con significados)

Los reactivos de opción múltiple fueron elegidos como la metodología más adecuada a nuestros propósitos debido a las siguientes características:

- Es una forma objetiva y rápida de evaluar.
- Permite establecer un número idóneo entre distractores y respuesta correcta eligiendo, dentro de un campo de 3 a 6 elementos, cuatro, ya que resulta lo mejor por las razones que a continuación se exponen. Si hay sólo uno (=dos opciones), es muy alta la probabilidad de un efecto significativo de adivinanza. Si hay dos (=tres opciones), baja la probabilidad de un efecto significativo de adivinanza. Si hay cuatro (=3 opciones), es muy poco probable el efecto significativo de adivinanza. Es extremadamente difícil y poco recomendable intentar crear cuatro o más distractores que funcionen aceptablemente. Se seleccionó como convención cuatro posibles respuestas para evitar reducir al máximo que el examen se convirtiera en un juego probabilístico.
- Resulta compatible para realizar un análisis estadístico de diversa índole que permita tomar decisiones para la permanencia o remoción del instrumento.

A pesar de que la relación de columnas no es un método totalmente objetivo se incluyó en el examen para darle una diversidad en cuanto a método, y por las facilidades que otorga para evaluar funciones comunicativas. Fue importante la inclusión de un

distractor más en la columna de probables respuestas, de lo contrario el campo reducido de elección otorga una cierta sencillez para resolverlo.

La pregunta abierta, como método en un examen objetivo y de un nivel básico, puede provocar ciertas discrepancias, pero fue necesaria su inclusión con el fin de evaluar la habilidad escrita, sobre todo en los niveles de enunciado y frase.

La transferencia de información a través del uso de imagen, para verificar la correspondencia semántica del acto de habla con sus referentes, facilitó y rompió con la monotonía de un examen casi 100% objetivo.

Décimo primera especificación: instrucciones.

Las instrucciones se redactaron en la lengua meta. No existen ejemplos en el examen de cómo resolver las diversas tareas ya que el diseño de examen tiene una correspondencia en el formato, con el libro de texto usado. Los evaluadores del examen tienen permitido dar un ejemplo en los casos de incompreensión; sobre todo cuando es todo el grupo el que manifiesta la misma duda.

Décimo segunda especificación:

criterios de evaluación. Es indiscutible que por ser un examen en su mayor parte de tipo objetivo, los criterios de precisión, ortografía y longitud de respuesta esperada se encuentran insertos en los distractores, lo cual no ofrece problemas de conflicto en cuanto a la calificación de estos puntos. En los casos de respuesta corta o abierta se trata de ser lo más objetivo, los errores por pequeños que sean deben ser tomados en cuenta.

Piloteo

Una vez diseñado el examen y establecidas sus especificaciones el paso siguiente fue el del piloteo que consistió en aplicarlo a un grupo de colegas de inglés de Lenguas Extranjeras a través de un comité de exámenes que se reunía cada ocho días con el fin de obtener retroalimentación que permitiera prever posibles fallas o problemas en el instrumento, como podían ser:

- La existencia de reactivos que midieran algo distinto a los que se pretendía medir.
- La presencia de reactivos en cadena, que es aquella situación en donde el éxito de un reactivo depende de otro o que la respuesta correcta de un reactivo pudiera ser necesaria para poder contestar alguna subsecuente.
- Instrucciones ambiguas.
- Multiplicidad de respuestas correctas.
- Problemas de organización.
- Pistas o patrones de respuestas correctas.
- Errores de tipografía, ortografía e incluso gramaticales.
- Problemas en las instrucciones.
- Fallas y poca claridad en la hoja de respuestas.
- Mal uso en la escala de calificación.

Operacionalización

Ya que el instrumento fue revisado y corregido en la fase de piloteo, se procedió a la operacionalización del examen que consistió en aplicarlo a la población meta. Ésta se integró por 105 alumnos de inglés I, con un número similar de habilidades y formación. En esta etapa el factor tiempo fue observado con el fin de establecer si lo planeado difería de las circunstancias esperadas, inclusive se estableció que los alumnos tomaran todo el tiempo que consideran necesario para resolverlo con el propósito de confirmar la confiabilidad del examen. Finalmente, en esta fase se recolectó información muy valiosa en cuanto validez y confiabilidad de los reactivos o fallas mayores en cuanto a la metodología y tareas de examen que sirvieron para analizar y presentar los resultados que a continuación se comentan.

Análisis de resultados

De la muestra recogida se analizaron los resultados de examen para obtener índices de discriminación

y facilidad que son indispensables para obtener argumentos válidos que den sustento al proyecto en cuanto a confiabilidad y validez.

El propósito de un examen de tipo objetivo es buscar e identificar diferencias entre los sujetos, por lo tanto es inválido el reactivo que no contribuya a esta búsqueda e identificación. El índice de facilidad nos ayuda a tomar decisiones respecto a qué reactivos cooperan para lograr dicha búsqueda e identificación ya que mide el nivel de dificultad en un reactivo determinado y representa el porcentaje de estudiantes que contestan un reactivo correcta o incorrectamente. Un reactivo con un buen índice de facilidad fluctúa de .35 a .75. Los reactivos que no se encuentren en este parámetro son desechados y muy difícilmente se retoman para reelaborarlos. También se excluyen los reactivos que fueron contestados acertadamente por todos y aquellos en los que nadie acierta. Cuando el índice de un reactivo se acerca al cero (0) nos indica un índice de dificultad alto mientras que cuando se acerca a uno (1) su índice de dificultad es menor.

Un reactivo no debe castigar a los usuarios que sí saben por lo cual el índice de discriminación revelará si un "item" distingue a los estudiantes, en diferentes niveles, es decir, debe evidenciar las diferencias que emergen entre los estudiantes de alta calificación y baja calificación. El rango de aceptabilidad de discriminación de un reactivo es de .35 a .75. Entre más se acerca a cero (0), un reactivo está discriminando mejor, esto significa que los estudiantes de nivel alto aciertan en un promedio aceptable con relación a los de nivel bajo.

Uno de los procedimientos que se siguieron para obtener este índice fue ordenar las hojas de respuesta según las calificaciones globales (de más alta a más baja). Se divide el total de alumnos entre tres, se separa el tercio superior y el inferior, y el grupo intermedio se ignora. Después, se hace un análisis de respuestas, reactivo por reactivo. Se espera que los del grupo superior hayan acertado mayormente y viceversa. Si no se resulta así se elimina el reactivo.

Tomemos como ejemplo el análisis del examen departamental I-1 que tuvo como resultado la obtención de 12 reactivos dentro de los rangos tan-

to de discriminación como de facilidad (veáse el cuadro 3)

CUADRO 3. ÍNDICES DE FACILIDAD Y DISCRIMINACIÓN DEL EXAMEN DEPARTAMENTAL I-1 DE INGLÉS

No. de reactivo	Índice discriminación	Índice facilidad
1	.51	.60
2	.65	.66
3	.45	.74
4	.65	.1
5	.45	.52
6	.11	.76
7	.34	.83
8	.51	.77
9	.22	.90
10	.11	.11
11	.31	.74
12	.14	.83
13	.51	.76
14	.02	.73
15	.25	.57
16	.28	.80
17	.54	.65
18	.42	.63
19	.42	.74
20	.05	.51
21	.14	.87
22	.25	.41
23	.25	.41
24	.25	.30
25	.62	.61
26	.40	.50
27	.17	.54
28	.31	.79
29	.78	.53
30	.17	.42
31	.17	.10
32	.45	.66
33	.48	.56

Los reactivos que obtuvieron, en uno de sus índices, el promedio requerido o cercano fueron sometidos a un análisis con el fin de reelaborarlos y corregirlos. Los demás se desecharon. Entonces, la fase siguiente fue estudiar los reactivos posibles de salvar para examinar los diferentes rasgos lingüísticos que hacen que funcione o no, así como hallar las características de la raíz (veáse el ejemplo, reactivo 6) y distractores que provocan que un alumno cometa errores. Además se revisó el índice de distracción con el objeto de verificar que la función de los distractores fuera eficaz. Este índice nos proporcionó información sobre el mal diseño de un reactivo o por qué una palabra o frase en la raíz del reactivo provoca una distorsión subyacente, ya sea de origen pragmático, gramático de significado.

Para ilustrar lo anterior tomaremos los reactivos números 6 y 7 del examen departamental de inglés I-1.

REACTIVO 6

RAIZ

She works in a nighth club. She plays music and she likes to dance. What does she do?

6.

A She is a ballet dancer. DISTRACTOR

B. She is a discjockey RESPUESTA CORRECTA

C. She is a waitress. DISTRACTOR

D. She is a hostess DISTRACTOR

El reactivo número 6 corresponde a la sección de comprensión auditiva y tenía como propósito dentro de las especificaciones, que el alumno distinguiera la ocupación de un "discjockey", de bailarina, mesera y recepcionista en un restaurante, bar o discoteca. La metodología empleada para medir esta habilidad fue opción múltiple. En el plano operativo el evaluador leyó la pregunta a los usuarios del examen tres veces para que ellos escogieran, de cuatro opciones, la respuesta correcta.

El índice de dificultad de este reactivo fue de .76 y el de discriminación de .11. El índice de distracción indicó que *D* era un mal distractor ya que na-

die lo eligió. El C tampoco fue bueno porque sólo lo eligieron 2 personas: un usuario que pertenecía al grupo inferior y otro alumno del grupo intermedio (véase el cuadro 4).

CUADRO 4. ANÁLISIS DE REACTIVO 6 DEL EXAMEN DE INGLÉS I-I

	Alumnos del grupo superior	Alumnos del grupo medio	Alumnos del grupo inferior
A	5	5	11
B	29	29	24
C	1	1	0
D	0	0	0

El único distractor conveniente fue el A puesto que fue mucho mayor el número de alumnos del grupo inferior que lo contestaron en comparación con los del grupo superior. Es decir este distractor atrajo a los alumnos malos y no a los buenos.

En resumen podemos decir que este reactivo fue rescatable en cuanto a discriminación porque fue mayor el número de alumnos del grupo superior que lo contestaron. Sin embargo, el índice de facilidad denota que fue demasiado sencillo debido a que C y D resultaron malos distractores. Las palabras "waitress" (mesera) y "hostess" (repcionista), dentro del campo semántico de los alumnos, no fueron en ningún momento una opción por lo cual fueron eliminadas de forma inmediata al no encontrarles ninguna relación con la música o el baile.

El distractor A, "ballet dancer" (bailarina de ballet), fue bueno porque lo asociaron de forma inmediata con ambas palabras.

REACTIVO 7

RAIZ

7. "Who is that tall man?"

"_____ name is Saul. He's Colombian".

A. Her	DISTRACTOR
B. He's	DISTRACTOR
C. His	RESPUESTA CORRECTA
D. It's	DISTRACTOR

El reactivo número 7 corresponde a la sección de gramática y tenía dentro de las especificaciones como intención que el alumno demostrara su conocimiento sobre los adjetivos posesivos. La metodología empleada para medir esta habilidad fue nuevamente opción múltiple. En el plano operativo el usuario debía leer un pequeño diálogo con suficientes evidencias que le proporcionaban la contextualización para poder elegir la opción correcta.

El índice de facilidad fue de .83 y el de discriminación .34. Al obtener el índice de distracción se evidenció que el distractor D debía desecharse porque nadie lo había elegido y que los restantes no eran tan malos, si bien el distractor B era mejor porque fue elegido por ocho usuarios del grupo inferior. Debemos recordar que los distractores deben distraer a los usuarios del grupo inferior y no a los del superior (véase el cuadro 5).

CUADRO 5. ANÁLISIS DE REACTIVO 7 DE EXAMEN DE INGLÉS I-I

	Alumnos del grupo superior	Alumnos del grupo medio	Alumnos del grupo inferior
A	0	3	5
B	0	2	8
C	35	30	22
D	0	0	0

Concretando, podemos decir que este reactivo, en comparación con el anterior, es mucho mejor tanto en discriminación como en facilidad. Todos los usuarios del grupo superior de la muestra eligieron la

respuesta correcta mientras que del grupo inferior sólo 22 acertaron en la respuesta. Asimismo, los distractores lograron captar la atención de 13 alumnos. No obstante, el distractor *D* influyó para que el índice quedara a una décima del promedio aceptable. Igualmente tuvo efecto sobre el índice de facilidad el cual se incrementó debido a que la cuarta opción quedó fuera. El problema de este elemento fue que era la única opción que no empezaba con "h" ya que en el nivel paradigmático todos los pronombres y adjetivos relacionados con el hombre comienzan con "h" y además, "it" gramaticalmente implicaba una cosa o animal.

Una vez practicados los análisis estadísticos y de reactivos a todos los exámenes departamentales 1, 2 y 3 de nivel "A" (básico) -9 exámenes-, se procedió a seleccionar reactivos que cumplieran con las cualidades de confiabilidad y validez así como a probar reactivos reelaborados o nuevos para conformar otros exámenes, a los cuales se les practicarían nuevos análisis estadísticos que finalmente nos llevarían a la selección de reactivos para elaborar el primer examen de certificación nivel "A" que se aplica después de los cursos inglés I, inglés II e inglés III (150 horas).

Discusión y trabajo futuro

La obtención del examen de certificación nivel "A" (básico) no implica que nuestro proyecto se pueda considerar como consumado, por el contrario, conlleva el compromiso para seguir adelante en la elaboración de más y nuevos instrumentos confiables y válidos que nos permitan medir el conocimiento de los alumnos de Lenguas Extranjeras de la UAM-A en los niveles "B" (intermedio) y "C" (intermedio-avanzado).

Nuestras experiencias, errores y aciertos para la conformación de un primer examen de certificación nos dejan como aprendizaje los elementos indispensables para elaborar cualquier tipo de examen. A

continuación se mencionan dichos elementos:

Elaborar las especificaciones de un examen, contar con un comité de exámenes bien capacitado, desarrollar el piloteo y operacionalización, así como realizar análisis de resultados, debido a que todo esto tendrá incidencia en la validez y confiabilidad, cualidades indispensables en el mundo de la evaluación. De la misma forma se debe estar consciente de que un buen examen nunca surge en el primer intento; por el contrario, debemos acostumbrarnos que del 100% de los reactivos del examen, de 10 a un 25% serán rescatables. Un examen es como un rollo de película del cual, de 24 fotos, sólo una o dos son buenas.

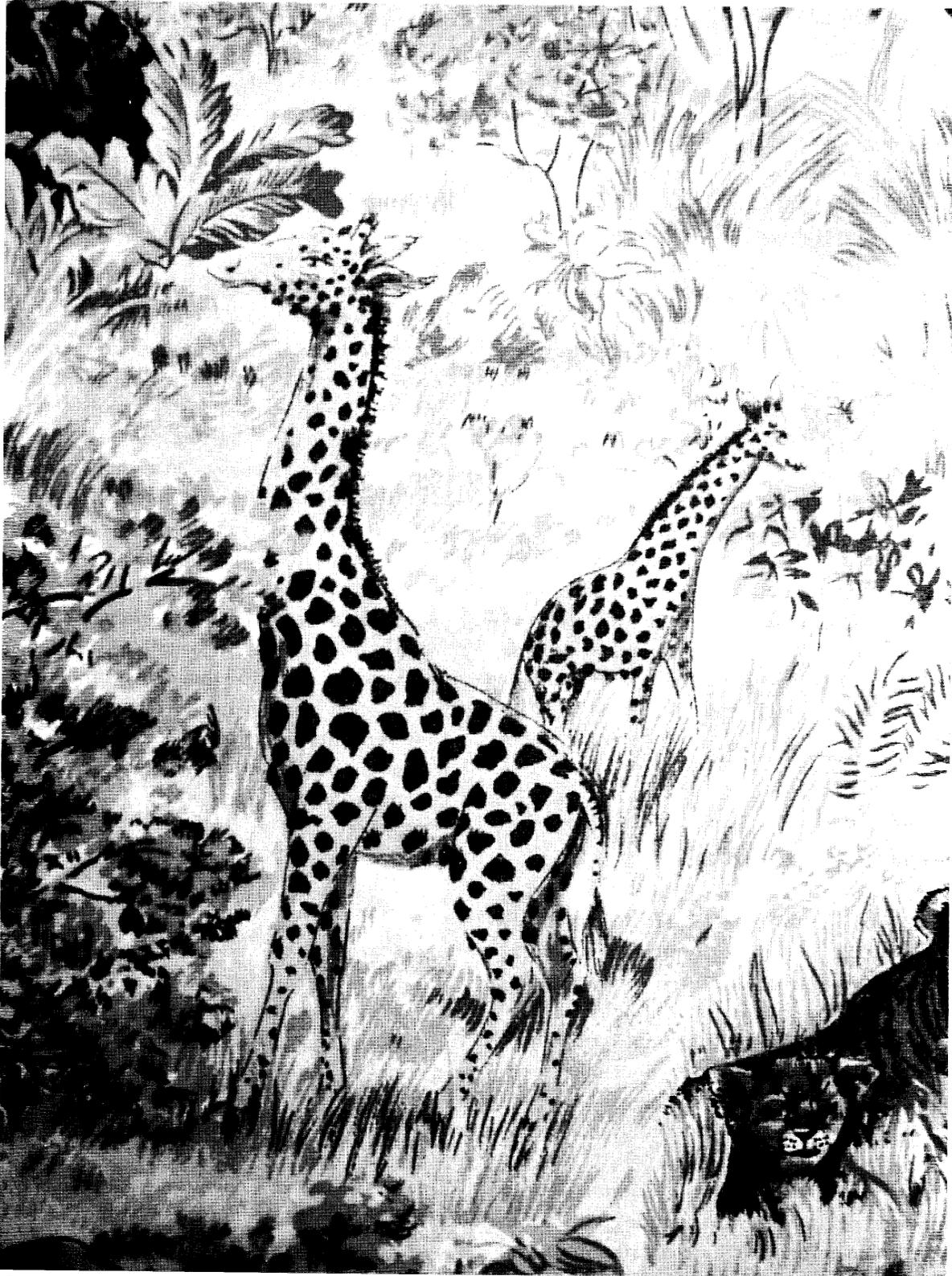
Por otro lado, el trabajo en equipo es fundamental para enriquecer nuestra labor de diseñadores de exámenes. Nadie que se diga profesional en la evaluación elabora un examen solo. La crítica abierta y constructiva nos ayuda a mejorar e incrementar nuestra capacidad para crear, inventar e imaginar mejores métodos y tareas para evaluar.

Esta actividad pone de manifiesto las condiciones de apertura y evolución que deben preponderar en la educación superior que se desarrolla en nuestra Universidad, cuya dinámica incluye a todos los agentes que proporcionan un cambio: maestros, investigadores y alumnos.

Bibliografía

- Alderson J., Clapham y Wall, *Language Test Construction and Evaluation*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996.
- Bachman L. y Palmer, *Language Tests*, Oxford University Press, New York, 1996.
- Heaton, J. B., *Writing English Language Tests*. London: Longman, 1997.
- Ormsby, H, *Evaluación*. Apuntes de clase, maestría en Lingüística Aplicada. CELE UNAM. 1998.
- Shohamy, E., *Does the testing method make a difference? Language Testing*, London, 1984. Volúmenes I y II. pp. 147-170.

Carlos Márquez.



De la serie "Perfumes".

"Ephémère", detalle, acrílico s/t.

LINGÜÍSTICA FORMAL Y FUNCIONAL; CATEGORÍAS FUNCIONALES Y OTROS ASPECTOS DE SU COMPLEMENTARIEDAD

Martha Islas*

Durante la última década se han incrementado los intentos por establecer un diálogo entre las visiones formalistas y funcionalistas de la lingüística originada en norteamérica. Obras como la de Newmeyer (1998) y Darnell *et al.* (1998), son una muestra de ello; así como los intercambios al respecto presentes en revistas especializadas de temática abierta, como *Language*, *The Linguistics Review*, *Linguistics*, etc.

Un factor, que a todas luces ha promovido la necesidad de establecer un puente entre las dos posturas, es sin duda el que ciertos resultados alcanzados por uno de los lados definitivamente convergen con los alcanzados por el otro lado. Las dos posturas, tradicionalmente antagónicas, de manera inesperada para muchos, llegan a conclusiones similares a las obtenidas por los otros.

No obstante, esta convergencia no es del todo obvia para la mayoría de los lingüistas. En realidad el panorama de la lingüística producida en lengua

inglesa muestra marcadas diferencias entre estos dos grupos de colegas, y muchas veces, franco antagonismo. No es difícil toparse con actitudes hostiles en ambos sentidos, y es posible que quien esto lee haya presenciado o quizá participado en uno de esos intercambios de ideas, donde los interlocutores de distinto bando se enfrazcan en mutuos reclamos y críticas, dejándonos con la sensación de que las dos posturas son irreconciliables e incommensurables.²

2 Para ejemplificar brevemente, enumero algunas de las críticas pertenecientes a este nivel intra-teórico: de parte de los funcionalistas a los formalistas (en particular los generativistas, que son la alternativa formal mejor conocida para los funcionalistas): los generativistas son dogmáticos, con demasiada imaginación, no es posible probar la existencia de nociones tales como competencia lingüística, hablante oyente ideal, huellas, etc.; u obtener un juicio de gramaticalidad/agramaticalidad constante; sus propuestas son tan complejas que no encuentran aplicación en casi ningún área del lenguaje. De parte de los formalistas hacia los funcionalistas encontramos: clasificar datos o lenguas *no* es hacer ciencia, sino simplemente taxonomías; sin considerar la estructura profunda de las oraciones no es posible dar cuenta de hechos tales como la ambigüedad sintáctica; sus conclusiones van en contra de la evidencia encontrada en la patología del lenguaje (por ejemplo, la afectación del lenguaje en pacientes con daño cerebral, se da en áreas y categorías bien discriminadas y *estipuladas* por teorías formales, tales como sustantivos contra verbos, verbos regulares vs irregulares, léxico contra sintaxis, entonación pragmática, conectivos o palabras con valor

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

1 Agradezco mucho las observaciones y sugerencias hechas por la audiencia a la versión oral de este trabajo presentada en la Maestría en Lingüística de la UAQ y en el IV Simposio de Psicolingüística de la UAM-Azacapozalco.

Es común también identificar a muchos congresos por su corte, o bien funcionalista o bien formalista.

La verdad es que al lado de los factores que acercan a las dos posturas, encontramos diferencias que las alejan, ya que se trata finalmente del enfrentamiento de dos teorías del lenguaje, dos visiones conceptuales distintas –con contenidos divergentes de, aparentemente, los mismos términos. La mayoría de la literatura escrita con respecto a la relación entre funcionalismo y formalismo, se aboca precisamente al examen de este nivel, el de las características internas, a las que podríamos llamar *intra-teóricas*. En esos trabajos críticos se comparan y oponen términos y conceptos internos a cada una de las teorías (para críticas de este corte, véanse Huck y Goldsmith 1995, Haley y Lunsford 1994, Harris 1993, Carevedo 1990, Winston 1982, Newmeyer 1983, Robinson 1975 y Stroik 2000, así como las variadas discusiones en el sitio web de *The Linguist*).

Estos ejercicios de contrastación, muchos excelentes, han señalado, con bases, el cómo y el por qué de muchos de los puntos discordantes; pero también, hay que decirlo, han señalado aquí y allá puntos de coincidencia entre funcionalismo y formalismo. Quisiera subrayar que la idea de complementariedad entre ambos enfoques ha sido postulada por varios autores previamente, pero basándose en su mayoría en características internas a las teorías comparadas.

Contrastantemente, la propuesta que quiero hacer aquí no atiende al nivel *intra-teórico*, en el sentido de los rasgos particulares internos de ambas teorías, sino más bien atiende al nivel, “Macro”, *macro-teórico*. Presento aquí una valoración de los acercamientos funcionalista y formalista que pertenece al nivel meta-teórico –trato de ver ambas teorías desde su exterior, empleando nociones de la filosofía de la ciencia.

pragmático contra otro tipo de palabras –de contenido o funcionales–, etc. (Véase Fromkin 1991, 1993 y Pinker 1994)); pasan a explicaciones del uso, antes de agotar los recursos del sistema de la lengua; postulan unidades pragmáticas que pueden ser completamente explicables atendiendo a restricciones formales de la lengua. (al respecto véase Jackendoff 1990 o 1997)

De esta manera, en la primera sección de este escrito se pasa lista a algunos de los criterios que parecen determinar la ubicación de una postura respecto al lenguaje como funcionalista o formalista. Luego, haciendo uso de una serie de criterios con los cuales algunos filósofos de la ciencia definen una disciplina científica, vamos a mirar las dos posturas, para hacer una valoración de ellas y mostrar de qué manera y a qué nivel el acercamiento funcionalista y el formalista son complementarios entre sí. Finalmente, se presentará una comparación de esta polémica, perteneciente a la actualidad de la lingüística, con otros episodios ocurridos en el pasado en otras disciplinas, reportados por la historia de las ciencias –así como un caso en el que los resultados de las dos posturas que nos ocupan muestran su complementariedad.

Antes de proceder a la primera sección me parece importante recordar que la lingüística como cualquier otra disciplina –sus acontecimientos y desarrollo–, son vistos como objeto en un nivel meta-científico por a filósofos de la ciencia e historiadores de la ciencia. Es tarea de ellos entonces explicar cómo es que existen tan vigorosamente dos posturas que se acercan al lenguaje tan aparentemente distintas, siendo que ambas tratan de apegarse a la razón y a los lineamientos de la ciencia. La sección I trata entonces de ofrecer una aportación a la labor de esos pensadores meta-científicos, al preguntarse si se trata de una incompatibilidad real de posturas totalmente excluyentes; o más bien de una diversidad necesaria para tener un ecosistema sano. Aparte se encuentran los factores sociológicos y económicos que tienen ingerencia en el desarrollo de la disciplina lingüística, cuyo estudio es tarea de los sociólogos de la ciencia; aspectos que no se tocarán en este trabajo.

Otra acotación pertinente, es que si bien el presente trabajo se refiere a lo acontecido en la lingüística producida en habla inglesa durante las últimas cuatro décadas, declaro no desconocer la importancia de la lingüística producida fuera de esa circunscripción. Quien esto escribe conoce y reconoce las múltiples versiones funcionalistas y formales originadas en centros europeos o de otras partes del mun-

do, como el “formalismo ruso”. El presente trabajo se limita a un sub-conjunto muy específico del universo de estudios del lenguaje humanos existentes: el que se origina mayoritariamente en habla inglesa tanto en los Estados Unidos, como en Europa. Como veremos, la Gramática Generativa ilustra fehacientemente a la posturas formalistas; en ese sentido me estaré refiriendo a la producción de lingüistas incritos en esta corriente, desarrollada en centros europeos (Holanda, Bélgica, Inglaterra, Italia y algunos lugares de Francia).

Criterios que distinguen posiciones funcionales de formales

En cuanto a *método* de trabajo, pareciera que encontramos un criterio muy clarificante para precisar en qué lado cae un acercamiento lingüístico particular. En términos muy generales, las teorías formalistas tienden a partir de postulados abstractos fijos, a la luz de los cuáles se analizan los hechos de la lengua. Para el caso de la gramática generativa, la Gramática Universal o GU hace las veces de ese modelo abstracto, a través del cuál se estudian y se intenta explicar los datos lingüísticos. Esto es, se procede deductivamente. Stuurman (1994) expresa esto al comparar a la Gramática Descriptiva y la Gramática Formal –tomando a Jespersen y Chomsky, respectivamente, como representantes de cada una³ de la siguiente manera:

“La oposición fundamental entre la naturaleza abierta de la gramática descriptiva y las restricciones estrechas de la gramática formal ofrece contrastes sintomáticos en (al menos) dos aspectos. Primero, las predilecciones metodológicas opuestas de acuerdo con las respectivas concepciones del objeto: la gramática descriptiva procede inductivamente para dejar las cuestiones inicial-

3 Esta visión es posible, no obstante las propias aspiraciones de Chomsky que ve en Jespersen a un precursor del factor mentalista del lenguaje (cf. Chomsky 1995:3).

mente abiertas; mientras que la gramática formal comienza con límites restringidos que mantiene por deducción”. (Stuurman: 1994:1456)⁴

Así un acercamiento formal opta por un método predominantemente deductivo, mientras que uno funcional lo hace por un método predominantemente inductivo.

De ahí, este autor desprende una consecuencia muy interesante:

“Segundo, las gramática descriptiva y formal difieren entonces en el rango de hechos que tienen la intención de cubrir: la inducción en la gramática descriptiva propicia la búsqueda de una cobertura comprehensiva; mientras que la gramática formal deductiva determina la relevancia de conjuntos restringidos de hechos solamente”. (Stuurman 1994: 1465)⁵

Es decir, lo que este autor plantea es que la metodología determina el que un enfoque inductivo del lenguaje tenga que considerar muchos más datos que los que consideraría un enfoque deductivo. No obstante, como veremos un poco más adelante, la cadena causal se da más bien en sentido contrario. Si bien, el lector estará de acuerdo conmigo en que el par de diferencias aludidas son correctas, en tanto que efectivamente existen.

Aquí, permítaseme por favor hacer un recordatorio. En mis consideraciones estoy apelando al nivel “Macro”, muy global, pero también harto válido,

4 “The fundamental opposition between the open nature of descriptive grammar and the narrow restrictions of formal grammar provides for symptomatic contrasts in (at least) two respects. First, opposite methodological predilections accord with the respective conceptions of the object: descriptive grammar proceeds inductively to leave matters open initially; whereas formal grammar starts from narrow limits which it maintains by deduction”. (Stuurman: 1994:1456)

5 “Second, descriptive and formal grammar therefore differ as to the ranges of facts they are intended to cover: induction in descriptive grammar fosters aiming for comprehensive coverage; whereas deductive formal grammar determines the relevance of only restricted sets of facts”. (Stuurman: 1994:1456)

para ver a las teorías lingüísticas. Con respecto a método científico, sabemos que no existe un método puramente deductivo, ni uno exclusivamente inductivo, siempre se va del nivel de lo general a lo particular y de regreso. Ello es común en todo quehacer científico, y el nuestro no es la excepción. En otras palabras estoy reconociendo que no puede haber un método exclusiva y puramente deductivo o exclusiva y puramente inductivo; de manera que aquí sólo estoy señalando, junto con Dik, la tendencia predominante que caracteriza a los dos acercamientos que nos ocupan, considerando sus rasgos mayores –visibles con claridad si nos alejamos lo suficiente de las teorías.

Un segundo criterio lo vamos a tomar del nivel metateórico del pensamiento chomskiano. Sin desviarnos mucho de nuestro tema, cabe tener en mente que el pensamiento contenido en las obras de Chomsky podría clasificarse en tres tipos.

El primero es de carácter *metateórico*, cuando habla de cómo debería de ser nuestra disciplina. En donde Chomsky apunta la necesidad de acercar la disciplina lingüística a un estatus más científico –independientemente de la teoría del lenguaje que elija practicar el lingüista–, en él postula por ejemplo los tres niveles de adecuación: el observacional, el descriptivo y el explicativo (Chomsky 1965, 1986).

El segundo tipo es su *teoría del Lenguaje*, esto es la Gramática Universal (o GU) y sus submódulos, compartido en general por todos los generativistas (Chomsky 1982, 1993).

Y finalmente, el tercer tipo, es el de su *teoría de la Lengua*, o su manera particular de elaborar su teoría del Lenguaje; y que definitivamente muchos generativistas no comparten –véanse como ejemplos disidentes de este nivel Kayne 1994 o Koopman y Sportiche 1991. Una muestra de este tipo es la especificidad de lo que puede ser un movimiento abierto (o un movimiento efectuado antes del “spell-out” o interpretación de la Forma Fonética de una derivación).

Entre paréntesis menciono que de una forma un tanto somera, en muchas ocasiones, el ser anti-chomskiano pareciera indicar automáticamente

“funcionalista”. Sin embargo, hay que recordar que muchos de los que se han opuesto a Chomsky y que han querido llevar el estudio del lenguaje por un camino de explicitud formal, han convertido su disidencia en una nueva rama del formalismo en lingüística. Interesantemente, son ellos mismos quienes opinan que Chomsky *no* es formal, en el sentido que sus aseveraciones permiten múltiples interpretaciones, lo que lo aleja de un verdadero rigor científico. Me refiero a elaboraciones que prefieren usar lenguajes formales –logico-matemáticos o computacionales– para analizar el lenguaje, un ejemplo sería el tratamiento propuesto por la así llamada Semántica Formal (como se ve en los trabajos de Keenan y Stabler), o la Semántica Teorética de Modelos (entre cuyos representantes más conocidos están Bach y Partee).

Así, cuando se oyen críticas al pensamiento chomskiano, en especial de personas ajenas al desarrollo de la teoría, suele suceder que estos tipos o niveles distintos del pensamiento chomskiano se mezclan. A veces se mezclan a grado tal que a uno no le queda más que comenzar a sospechar si el crítico alguna vez ha leído realmente a Chomsky. De paso menciono aquí los casos en los que el crítico no se ha enterado que la teoría chomskiana no es estática, sino que cambia constantemente –de hecho, como es sabido, casi en cada década, desde su aparición, ha surgido un nuevo modelo–. Uno se topa con críticos que leyeron a Chomsky en los años sesentas o setentas que critican aspectos de esos modelos, muy superados hoy. Y no podríamos dejar de mencionar a los críticos que simplemente heredaron su anti-formalismo de algún profesor o gurú intelectual, sin juicio ni conocimiento de causa. Doy un ejemplo:

El modelo de Principios y Parámetros es en parte una especulación atrevida más que una hipótesis específica.

(Chomsky 1995:7)

Como puede verse, no se trata de una opinión hecha por un crítico desinformado, no es una cita para ilustrar ese tipo de críticas, sino una cita del

propio Chomsky, opinando sobre su modelo previo, para ilustrar la evolución de esa teoría. En cierta forma, un funcionalista que critique el modelo de Principios y Parámetros en estas líneas estará en realidad, y paradójicamente, de acuerdo con Chomsky.

Pero volviendo al hilo de nuestra argumentación, retomemos el nivel metateórico del pensamiento chomskiano en su especificación de Niveles de Adecuación. Los Niveles de Adecuación en realidad no son otra cosa que la reformulación de los niveles de conocimiento establecidos y reconocidos mucho antes de Chomsky por los filósofos de la ciencia, retomados en la elaboración clásica del Método Científico positivista. (véase Bunge 1969)

Estos Niveles son reconocidos y aceptados por todos los lingüistas que se han ocupado de limitar metateóricamente su teoría del lenguaje. Es fácil comprender que ningún funcionalista (ni, para el caso, formalista) va a negar que aspira a que su trabajo alcance un nivel de adecuación descriptiva, en tanto que el conocimiento de los hechos lingüísticos es lo que se persigue. Es en lo referente al nivel explicativo en donde se encuentran diferencias de opinión. Para los formalistas el camino para lograr adecuación explicativa seguirá las líneas de un modelo abstracto, como por ejemplo el sugerido por la gramática generativa. En cambio para los funcionalistas hay básicamente dos posturas: la primera opina que no podemos pensar en el nivel explicativo sin antes agotar el nivel descriptivo (Dixon (1994) estaría entre ellas).⁶ La segunda postura funcionalista, mucho más reciente, busca la explicación de los hechos descritos tanto en el nivel pragmático (véase Bybee (1984); así como en el nivel cognoscitivo humano (véase Hall 1988, Haspelmath (1994), y Goldberg (1996).

Llegados a este punto, las cosas parecen ya poco claras: el nivel explicativo en todos estos casos no se

encuentra precisamente siguiendo al descriptivo, sino que más bien forma parte de las premisas teóricas de cada postura. Es decir, se ubica en el punto de arranque de estos enfoques. Así por ejemplo, al hablar de su Gramática Funcional, Dik (1994) anota como su primer principio “metateórico”.

Desde un punto de vista funcional una lengua natural es primero y sobretodo concebida como un instrumento de comunicación: un medio a través del cual los hablantes y destinatarios pueden influenciar el contenido de la mente de uno y otro, o ‘información pragmática’, y, a la larga, los patrones de acción de uno y otro. Visto de esta manera, una lengua natural es básicamente un fenómeno pragmático. (Dik 1994:1318)

Mientras que para una visión de corte generativo, la adecuación explicativa se logra si y sólo si se considera al lenguaje como una entidad abstracta,

La gramática generativa temprana se enfrentaba a dos problemas inmediatos: encontrar una manera de dar cuenta de los fenómenos de las lenguas particulares (“adecuación descriptiva”) y explicar cómo el conocimiento de estos hechos surge en la mente del hablante-oyente (“adecuación explicativa”). [...] Para lograr adecuación descriptiva para una lengua particular L, la teoría de L (su gramática) debe caracterizar el estado alcanzado por la facultad del lenguaje, o al menos por algunos de sus aspectos. Para alcanzar adecuación explicativa, una teoría del lenguaje debe caracterizar el estado inicial de la facultad del lenguaje y mostrar como se proyecta la experiencia en el estado alcanzado. (Chomsky 1995:3)

Nada más para clarificar, recordemos que la “Facultad de Lenguaje” es la Gramática Universal, que en su estado inicial todavía no ha sido fijada por la experiencia para una lengua determinada. En su estado adulto esa facultad del lenguaje consiste entonces en la Gramática Universal alterada o fijada por la experiencia de la lengua nativa. El producto de la facultad del lenguaje en el estado adulto es, entonces, la lengua particular.

Ciertamente hay que mencionar al margen que la fuente de confusión de algunos de los puntos que se encuentran en el centro del antagonismo entre

⁶ Si bien, en uno de sus libros más recientes Dixon (1997) aventura algunas explicaciones del nivel macro-lingüístico empleando la teoría evolucionista –en boga actualmente en discusiones científicas.

FIGURA 2 ESTRUCTURA DE UNA ORACIÓN SEGÚN RRG (VAN VALIN 1993:11)

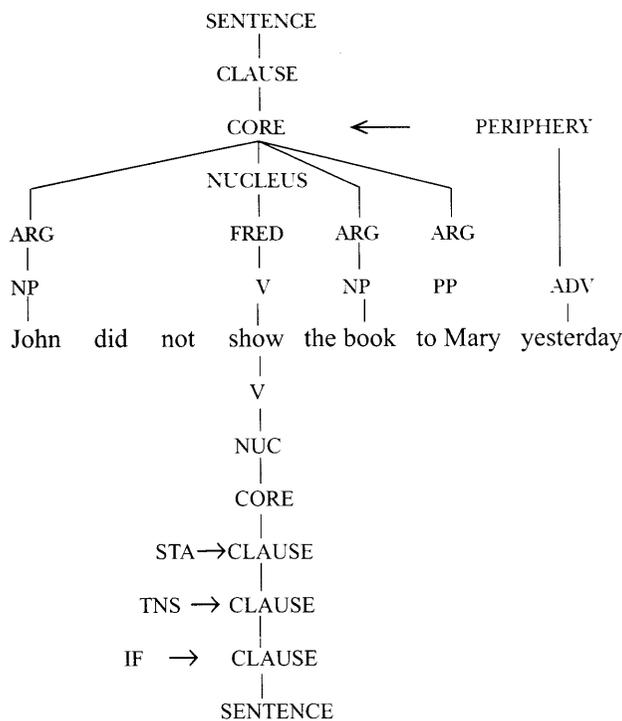
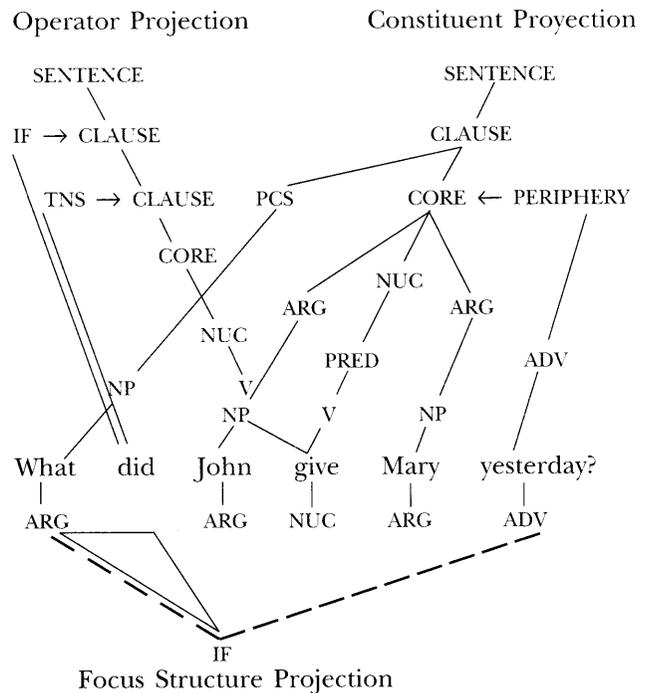


FIGURA 3 REPRESENTACIÓN SIMULTÁNEA DE LA ESTRUCTURA DE CONSTITUYENTES, DE OPERADORES E INFORMACIONAL (VAN VALIN 1993:32)



tridimensional los dos tipos de proyecciones mencionados, con la proyección de la estructura informacional de la oración.

Autores como estos justifican el recurrir a dicha estructura diciendo que esa estructura subyacente es en todo momento “recuperable”.

Una manera de evitar una abstracción sin ninguna garantía es evitar transformaciones de cambio de estructura siempre que sea posible. Esto garantiza que las estructuras en los términos en los que se describen las expresiones lingüísticas nunca derivarán demasiado lejos de la forma real que toman las expresiones, y que, dada la expresión, la estructura subyacente será recuperable mediante procedimientos efectivos. (Dik 1994:1318)

Hay otro criterio que los libros de texto suelen mencionar para diferenciar funcionalismo de formalismo, y es la supuesta preferencia de la postura

generativista por la sintaxis. Su *sintactocentrismo* aparece como una de las mayores deficiencias del generativismo, a ojos del funcionalismo. Realmente no nos ocuparemos de este punto, porque, primero, varios de los desarrollos post-chomskianos no lo avalan (por ejemplo Jackendoff 1983) y, segundo, el último modelo generativo, el modelo minimalista (o minimista, como es traducido en España), no solamente ya no considera que la sintaxis sea el centro de la gramática, sino que de hecho ya *no* existe un módulo sintáctico propiamente dicho. (cf. Chomsky 1995, 1998)

Tampoco nos detendremos en el carácter innato del lenguaje postulado por el generativismo, porque al respecto no se manifiestan explícitamente muchos autores tanto formalistas como funcionalistas, por lo tanto sería un criterio que no aplica en la mayoría de los casos.

Para recapitular, veámos este cuadro que enlista los criterios mencionados hasta aquí:

RESUMEN DE LOS CRITERIOS QUE DINTINGUEN POSICIONES FUNCIONALES DE FORMALES

Criterio	Funcionalismo	Formalismo
Nivel de adcuación perseguido	Descriptiva Explicativa (pragmática/ cognoscitiva)	Explicativa (chomskiana)
Método (<i>grosso modo</i>)	Inductivo	Deductivo
Rango de datos considerados	Abarcadores	Seleccionados
Estructura (reconocida y estudiada)	Superficial (Subyacente, pero recuperable)	Superficial y subyacente

Si bien es cierto que la ubicación de una teoría concreta podría variar dependiendo del criterio o conjunto de criterios empleados para hacer la distinción, confiamos en que los considerados en detalle muestren realmente diferencias objetivas entre los dos grupos.

De ser así, ejemplos de acercamientos Funcionalistas serían la Tipología Lingüística (como la basada en la obra de Greenberg (1966)), ilustrada recientemente por trabajos como los de Haspelmath (1994) o Dryer 1992); las propuestas de análisis lingüístico de Givón (1984), Hopper y Thompson (1984), la Gramática de Roles y Referencia (Foley y Van Valin 1984; Van Valin 1997), la Gramática Construccional (Fillmore, Kay y O'Connor 1988,

Goldberg 1996), la Gramática Funcional de Halliday o Gramática Sistémica (1978), la Gramática Funcional de Van Dijk (1987), la Gramática Funcional de Dik (1978, 1990), etc.

Por el otro lado, como ya se mencionó se encuentran la Gramática Generativa (basada en los trabajos de Chomsky (1986, 1993), la Gramática Léxico Funcional (Bresnan 1982 y 1994), Gramática de Estructura de Frase Generalizada (o *GPSG*, por sus iniciales en inglés, Gazdar *et al.* 1985), Gramática de Estructura de Frase Guiada por Núcleos (o *Head-driven Phrase Structure Grammar*, Pollard y Sag 1987), etc.

FUNCIONALISMO

- Gramática generativa Chomsky
- Gramática Léxico-Funcional Bresnan
- Gramática de Estructura de Frase Generalizada (GPSG) Gazdar
- Head-driven Phrase Structure Grammar Pollard y Sag

FORMALISMO

- Tipología lingüística Greenberg,
- Haspelmath, Dryer Hopper, Thompson Givón
- Gramática de Roles y referencia Foley y Van Valin
- Gramática construccional Fillmore, Goldber
- Gramática funcional de Halliday o gramática sistémica
- Gramática funcional de Van Dijk
- Gramática funcional de Dik

Esta lista en dos columnas no intenta, por supuesto, suponer que la distinción es siempre nítida, o que en el interior de ambos bandos no haya variaciones y desacuerdos. Es un hecho que no se trata de bloques homogéneos. Esta visión es compartida por un gran número de lingüistas, entre los que se encuentra Croft, quien también reconoce que la línea divisoria entre estos dos acercamientos no es tampoco infranqueable:

Esto no quiere decir que algunas teorías no intenten saltar la brecha en una u otra forma –por ejemplo, la Gramática Léxico-Funcional ha incorporado recientemente elementos de la estructura del discurso en sus análisis sintácticos (Bresnan y Kanerva 1988); y la “sintaxis funcional” de Kuno (Kuno 1987) esta edificada mayoritariamente sobre una base de reglas generativas. (Croft 1991:2)⁷

Recomendaría también ver el lúcido recuento de la diversidad observable en las teorías funcionales, ofrecido por Johana Nichols en su artículo de 1984.

En adelante, tomaré como muestra de un acercamiento formal a la gramática generativa en específico.⁸ En tanto que como muestra de un acercamiento funcionalista tomaré a la tipología lingüística. Ello para pasar a hablar de un área en la que los resultados de ambas teorías es convergente.

Hasta aquí, las diferencias de nivel “Macro” entre las posiciones funcionales y formales podrían sugerir tanto incompatibilidad si enfocamos nuestra atención en las diferencias, como complementariedad, si las vemos con ojos constructivos. Quiero acudir a otros elementos más para demostrar que efectivamente nos encontramos frente a una relación de complementariedad.

Una disciplina científica y su objeto de estudio

Como se apuntó al principio, con el fin de tratar de entender el antagonismo entre funcionalismo y formalismo, sus reacciones tan adversas, así como

7 La traducción es de la autora, el texto en inglés dice: “This is not to say that some theories do not attempt to bridge the gap in one way or another –for example, Lexical Functional Grammar has recently incorporated elements of discourse structure in its syntactic analyses (Bresnan and Kanerva 1988); and Kuno’s ‘functional syntax’ (Kuno 1987) is built on a chiefly generative rule base”. (Croft 1991:2)

8 Cabe hacer notar que para otras de las teorías alineadas en el lado formalista, muchas veces no se encuentra referencia explícita o amplia a sus postulados metateóricos –tal es el caso de Gazdar *et al.* (1985) y Pollard y Sag (1987).

su coexistencia, he acudido a observar la situación desde un nivel metateórico o metacientífico, si se quiere, empleando algunas de las herramientas más elementales dadas en la Filosofía de la Ciencia.

Apunto que desde el lado de la Filosofía del Lenguaje ha habido intentos por evaluar el quehacer de los lingüistas. No obstante los análisis que conozco hechos por filósofos, suelen tener una visión muy obtusa del lenguaje, no muchos lingüistas compartirían sus conclusiones; otra desventaja es que tienen poco impacto en la comunidad de lingüistas misma. Dos trabajos hechos en este marco son el de Devitt & Sterelny (1989) y el de Yngve (1996), este último trata de estipular las bases metateóricas que la lingüística debería de seguir para insertarse adecuadamente en el marco de las ciencias naturales, no obstante en su trabajo no hace una clara distinción entre el lenguaje, como lo entendemos en la lingüística, y la comunicación en general; sus lineamientos se acercan más al quehacer de la semiótica que al de la lingüística.

Se señala arriba el uso de herramientas elementales de la filosofía, en el sentido que se toman premisas muy básicas de la filosofía tradicional; aclaración que aparece como pertinente dados los cuestionamientos tan de fondo que se ha dado en años recientes en la Filosofía de la Ciencia y la Teoría del Conocimiento sobre lo que llamamos ciencia (véase Laudan 1990 y 1996, Feyerabend 1975). No obstante, en este trabajo no entraremos a esas discusiones.

Bunge (1959), entre otros, recopila los criterios que definen una disciplina científica –esto es, la manera en que se delimita un área del conocimiento científico–, a grandes rasgos son: (i) el Objeto de Estudio de esa disciplina o la parte del mundo a la que se avoca; (ii) su Marco Conceptual o Teoría que establece los límites de su objeto de estudio, así como sus partes –en otras palabras, va a proveer de una representación de este objeto–, también dicta los aspectos del mismo que estudiará y privilegiará; y (iii) derivada de la teoría, la Metodología o procedimiento específico en el que procederá el estudio del objeto.

De entrada, estos parámetros arrojan mucha luz para comprender lo que sucede en la arena lingüística. En cuanto a su objeto de estudio, para la lingüística, es el lenguaje humano, entendido como la capacidad universal de los humanos para hablar; sobre el que podríamos afirmar hay acuerdo en la comunidad lingüística.

El marco conceptual o teoría no se encuentra unificada dentro de la lingüística, no contamos con una teoría compartida por todos –salvo, claro está, los supuestos conceptuales que nos colocan a todos en el paradigma científico Estructuralista.⁹ Para el universo que nos ocupa, este marco conceptual puede entonces dividirse en esos dos grandes tipos: teorías funcionales y teorías formales.

Con respecto a la metodología, para la versión funcionalista va a ser muy *a grosso modo* inductivista, mientras que para la formalista deductivista. Cabe reiterar aquí que esto se refiere a un nivel muy general, ya que sabemos muy bien que, en la práctica, no hay métodos puramente deductivos ni inductivos. Explorar hasta qué punto lo es, uno y otro bloques de teorías, así como revisar sus respectivos procedimientos es una tarea que queda por hacer, y que ojala algún epistemólogo quisiera estudiar.

La metodología, vale recalcar, se deriva entonces de la forma en que una teoría determinada representa y define a su objeto de estudio, y no al revés –como lo sugirere Dik.

Pasemos a ver en detalle de qué manera definen su objeto de estudio los dos grupos de teorías que

9 A manera de identificación, el paradigma científico Estructuralista remite inicialmente a los principios recolectados y colocados de manera sistemática en el Curso de Saussure. Con el fin de ilustrar dichos principios, pueden citarse de manera muy esquemática los siguientes: el reconocimiento de la lengua como un conjunto ordenado de signos, es decir como un sistema de unidades lingüísticas o estructura; la concepción de estas unidades como arbitrarias en relación con el referente y motivadas en el consenso de la comunidad de hablantes; la posibilidad de definir cada unidad en términos de su oposición o contraste con el resto de las unidades del sistema; y la necesidad de distinguir entre el plano diacrónico y sincrónico de las lenguas.

nos ocupan. Por un lado el funcionalismo, en una clara y sintética caracterización hecha por Downes:

La lingüística moderna ha enfatizado los principios que dan cuenta de las estructuras formales permisibles en las lenguas naturales, no cómo se usan. Ha sido aceptado ampliamente que la forma no es afectada por la función. En contraste, el funcionalismo intenta explicar la forma en términos de la función, en términos del trabajo que hace. Después de todo, el lenguaje es el medio primario de comunicación y los hablantes/oyentes lo producen y lo entienden. Las explicaciones funcionales tratan de demostrar que éstas y otras demandas han motivado, o al menos afectado, el diseño del lenguaje. (Downes 1994:1314)

Por el otro, el formalismo, en palabras de Chomsky:

El estudio de la gramática generativa representó un cambio significativo del foco en el acercamiento de los problemas del lenguaje. Puesto en los términos más simples, para ser elaborados después, el cambio de foco fue de la conducta o los productos de la conducta a los estados de la mente/cerebro que involucra la conducta. Si uno elige centrar la atención en este último tema, la preocupación central se convierte en el conocimiento del lenguaje: su naturaleza, orígenes y uso. Tres preguntas básicas que emergen, entonces, siendo estas:

- (i) ¿Qué constituye el conocimiento del lenguaje?
- (ii) ¿Cómo se adquiere el conocimiento del lenguaje?
- (iii) ¿Cómo se pone en uso el conocimiento del lenguaje?

(Chomsky 1986:3)

Parafraseado por Jackendoff, el objeto de estudio de los acercamientos formales inspirados por el pensamiento chomskiano sería precisamente el Conocimiento del Lenguaje:

Para el propósito de Chomsky –la caracterización de los recursos mentales que hacen posible el conocimiento humano del lenguaje– la noción de lenguaje-I más que el lenguaje-E es el foco apropiado de investigación. (Jackendoff 1990:7)

Sólo para clarificar los términos, permíitáseme introducir la definición de lenguaje-E y lenguaje-I manejadas por Jackendoff:

Nos referimos a tales conceptos como instancias de 'lenguaje externalizado (lenguaje-E), en el sentido que el constructo [ó construcción] es entendido independientemente de las propiedades de la mente/cerebro. Bajo la misma rúbrica, podemos incluir la noción de lenguaje como una colección (o sistema) de acciones o conductas de alguna clase. (Chomsky 1986:20)

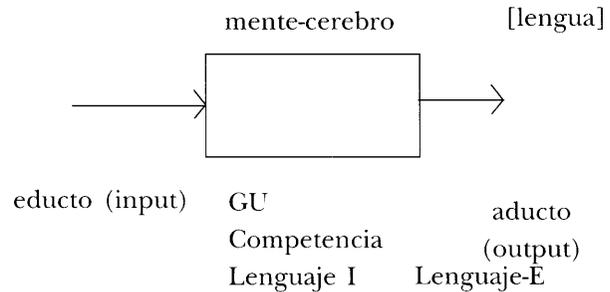
Refiramonos a esta 'noción de estructura' como un 'lenguaje internalizado' (lenguaje-I). El lenguaje-I, entonces, es algún elemento de la mente de una persona que conoce la lengua, que fue adquirido por el hablante, y es usado por el hablante-oyente. (Chomsky 1986:22)

De ser así, la diferencia en la conceptualización del objeto de estudio hecha por funcionalistas y formalistas generativistas es mucho más profunda de lo que a simple vista puede observarse. El objeto de estudio del lado funcionalista es el lenguaje pero visto a través de las manifestaciones concretas del mismo en una lengua –a lo que se llama Lenguaje-E arriba. Es decir, son las emisiones mismas que forman parte de esa lengua, lo que un lingüista funcional va a tomar como punto de partida para hacer sus estudios, para hacer sus descripciones y de donde espera por inducción obtener los patrones generales del lenguaje humano. De ahí que asume un papel primordial la función que esas emisiones tienen.

No así un lingüista formal, en especial chomskiano. Muy contrastantemente, él va a partir un modelo que represente el "Conocimiento del Lenguaje" para derivar, generar, de ahí las manifestaciones concretas de las lenguas. A ese Conocimiento del lenguaje se le ha llamado también la Competencia lingüística y posteriormente la Gramática Universal, o también para usar los términos mencionados por Jackendoff el Lenguaje-I o internalizado –interno a la mente-cerebro. Empleando el esquema de la "caja negra" sugerido en los primeros años de la gramática generativa, pueden ubicarse tanto al Lenguaje-I,

correspondiendo al conocimiento internalizado en la mente-cerebro del hablante (más específicamente en el módulo del lenguaje), mientras que al Lenguaje-E como la conducta lingüística externa y observable, aducto del anterior.

FIGURA 4 LENGUAJE-I Y LENGUAJE-E



Si estas premisas son verdaderas, es decir si es cierto que la perspectiva funcionalista se ocupa del lenguaje-E y la formalista del lenguaje-I, entonces es posible concluir que estamos frente a una división del trabajo. Una división del trabajo muy saludable, en tanto que entre todos estamos cubriendo aspectos diferentes de una misma realidad, a saber, el lenguaje humano. En este sentido y a este nivel, ambos acercamientos al lenguaje son fundamentalmente complementarios.

Resulta evidente que es debido en gran parte a nuestra cercanía con el objeto y las teorías mismas que la relación entre los enfoques funcionalistas y formalistas parece una de incompatibilidad. Esta sensación se acrecienta si enfocamos nuestra atención en sus diferencias de detalle; los rasgos intra-teóricos distintos de estos dos modos alternativos de acercarse al lenguaje los hace parecer excluyentes –en tanto que si uno tiene razón, el otro no podría estar en lo correcto. No obstante, una visión más global revela otra situación. Es interesantes saber que este mismo efecto se ha dado en muchas ocasiones antes en el desarrollo de otras disciplinas científicas. Así tenemos por ejemplo que la física y la química se encontraban enfrascadas en una polémica similar

a mediados del siglo XIX (cf. Mason 1985),¹⁰ cuando ambas disciplinas se disputaban una parte del mundo como su objeto de estudio, y se lanzaban feroces críticas respecto a su concepción del mismo y las metodologías empleadas para su estudio –tuvieron que pasar varias décadas antes de que cada una estas disciplinas adquiriera el estatus de ciencia autónoma con las que las conocemos ahora.

Otro caso, más reciente lo ilustra las acaloradas polémicas de principios del siglo XX en la física sobre la naturaleza de la luz; mientras un bando opinaba que se trataba de partículas, la otra afirmaba que era más bien ondular (ondas). Tal vez la resolución de esa polémica unas décadas después nos pueda dejar una buena moraleja: ya que hoy sabemos que el carácter de la luz es particular-ondulatoria –esto es, es partículas y ondas al mismo tiempo. (cf. Kuhn 1966)

Estas consideraciones nos llevan a preguntarnos qué es lo que va a pasar con nuestra disciplina. ¿Estamos destinados a escindirnos en dos ciencias, como la física y la química o tendremos algún día una teoría unificada? En definitiva es difícil saberlo ahora, sin embargo quiero presentar un caso interesante de la actualidad que nos puede dar algunos indicios de la dirección en la que puede derivar la lingüística.

Este caso involucra resultados obtenidos independientemente por desarrollos funcionalistas, en particular de la tipología lingüística, y por desarrollos formalistas dentro de la gramática generativa.

Por su lado, la tipología lingüística ha logrado avances impresionantes en los últimos quince años, no sólo se han postulado sólidos universales del lenguaje, a los que se ha llegado inductivamente a partir de considerar muestras representativas de lenguas, sino que se ha podido corroborar la consistencia de ciertos patrones en las lenguas. Ejemplo de ello es la siguiente lista de correlaciones en el orden de palabras de oraciones y frases:¹¹

OV	VO
Postposiciones	Preposiciones
Genitivo N	N Genitivo
Relativa N	N Relativa
N Artículo	Artículo N
N Plural	Plural N
FP V	V FP
Adv V (manera)	V Adv (manera)
V Neg	Neg V
V Caus	Caus V
V Tiempo/Aspecto	Tiempo/Aspecto V
V Modal	Modal V
Or Palabra Interrogativa*	Palabra Interrogativa Or
Or Complementizador	Complementizador Or

* Para preguntas de respuesta si-no. Tomado de Dryer 1993

Las dos columnas representan la correlación entre el orden objeto verbo y verbo objeto con cada uno de los pares enlistados. Así, por ejemplo, una lengua que presenta orden objeto verbo tenderá a tener también preposiciones, el genitivo seguirá al nombre o sustantivo núcleo de la frase nominal, al igual que la oración relativa, etc. Se trata de tendencias estadísticas que muestran los cientos de lenguas estudiadas por la tipología lingüística. Generalizando, el patrón que siguen mayoritariamente las lenguas es de núcleo complemento para las lenguas VO y complemento núcleo para las lenguas OV.

Por su parte, la gramática generativa, independientemente y usando un método predominantemente deductivo ha postulado que a todo núcleo léxico – esto es N, V, P y A–, le sigue un argumento dependiente de aquél o complemento. También durante la década de los ochentas la gramática generativa descubrió otra serie de categorías, a las que llama funcionales –D (determinante o artículo), Pl (marca de plural), Neg, COMP (complementizador),¹² T (tiempo), y Asp (marca de aspecto)–, cada una de ellas va a fungir como un núcleo al que correspon-

10 Véase también Gould (1984), para otros casos similares.

11 La abreviaturas usadas en este cuadro son las siguientes:

Adv	adverbio	Neg	marca de negación
Caus	verbo causativo	O	objeto
FP	frase preposicional	Or	oración
N	sustantivo	V	verbo
A	adjetivo		

12 El complementizador tiene dos versiones, uno representado por los pronombres relativos, y el otro por palabras interrogativas o “palabras qu-”.

derá igualmente un tipo específico de complemento. Tomando en cuenta ambos tipos de núcleos, la estructura de la frase nominal y de la oración, en la versión de Principios y Parámetros de la gramática generativa, tienen las siguientes dos configuraciones (Figura 5 y 6).

De esta manera, tanto para las categorías léxicas, como para las funcionales, se piensa en el modelo estándar de la gramática generativa, que la estructura interna de la proyección máxima correspondiente a cada uno de esos núcleos sigue un patrón en donde el núcleo puede estar acompañado de un complemento en un primer nivel y de un especificador o de un adjunto en un segundo nivel, tal como se representa en el siguiente esquema en donde X está por cualquiera de los núcleos mencionados (Figura 7).

FIG. 5 ESTRUCTURA DE LA FRASE NOMINAL, SIGUIENDO A ABNEY (1987), FUKUI Y SPEAS (1986) Y MALLÉN (1988).¹³

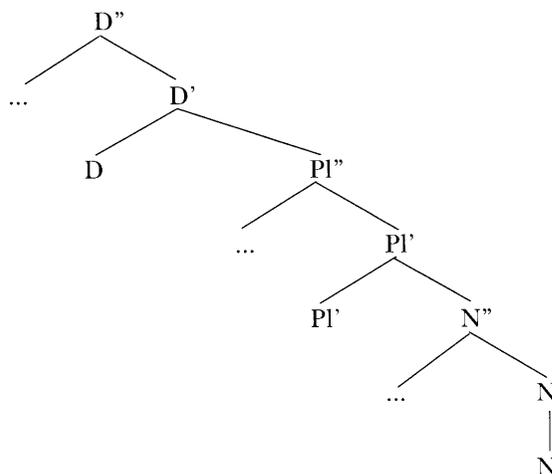


FIG. 6 ESTRUCTURA DE LA ORACIÓN (CF. LASNIK 1995:50,120; RADFORD 1997:242-243).

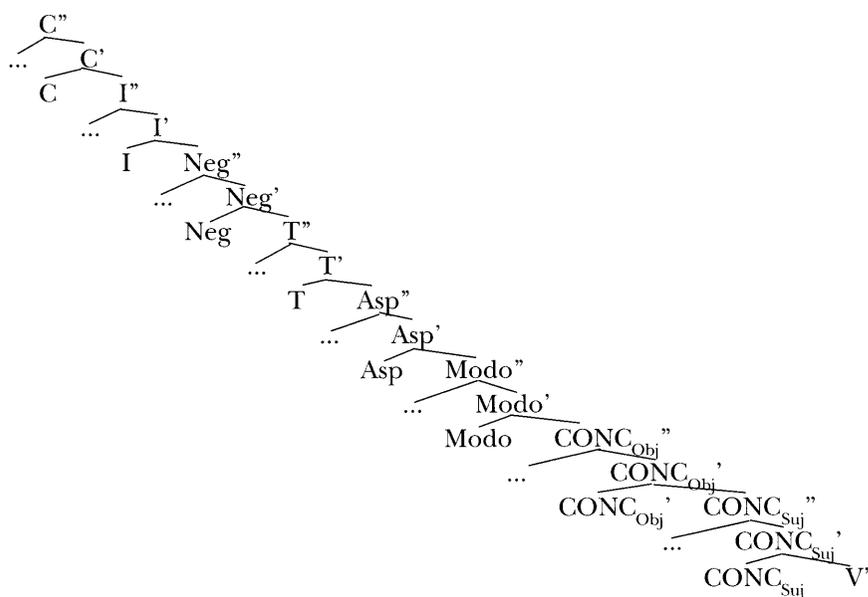
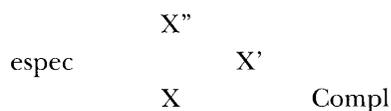


FIG. 7 PROYECCIÓN MÁXIMA PROYECTADA POR UN NÚCLEO



13 Las abreviaturas usadas en las figuras 6 a la 7 se enlistan a continuación

Asp	aspecto	I	flexión
C	complementizador	Obj	objeto
Compl	complemento	Pl	arca de Plural
CONC	concordancia	Suj	sujeto
D	determinante	T	tiempo (verbal)
espec	especificador		(o bien artículo o demostrativo)

El complemento, en esta visión, va preceder o seguir al núcleo de manera constante dependiendo de la lengua de que se trate (de núcleo a la izquierda o núcleo a la derecha).

Saltan a la vista las similitudes entre la lista de la tipología lingüística y la de la gramática generativa. Ambos enfoques han llegado a conclusiones semejantes en cuanto a núcleos y complementos del nivel sintáctico. Este es uno de los resultados coincidentes que se mencionan al principio de este trabajo; en su conjunto han reducido el antagonismo y propiciado el diálogo entre funcionalistas y formalistas.

Lingüistas de ambos lados se han dado cuenta de ello y no es sorprendente ver cómo en sus escritos comienzan a hacer referencia de unos y de otros, no para criticarse, sino para apoyarse.

Bibliografía

- Bach, Emmon, "The algebra of events", en *Linguistics and Philosophy* 9 (1986) pp. 5-16.
- Bresnan, Joan, (compilador) *The mental Representation of Grammatical Relations*, MIT Press, Cambridge, 1982.
- Bresnan, Joan, "Locative inversion and the architecture of universal grammar", en *Language* 70(1994) pp. 2-131.
- Bunge, Mario, *La investigación científica*, Ariel, Barcelona, (1969) 1986.
- Bunge, Mario, *La ciencia, su método y su filosofía*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, (1959) 1981.
- Bybee, Joan, *Morphology. A Study of the Relation between Meaning and Form*, J. Benjamins, Amsterdam, 1985.
- Caravedo, Rocio, *La competencia lingüística; crítica de la génesis y del desarrollo de la teoría de Chomsky*, Gredos, Madrid, 1990.
- Croft, William, *Syntactic Categories and Grammatical Relations*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Chomsky, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge (MA), 1965.
- Chomsky, Noam, *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*, MIT Press, Cambridge, 1982. [Versión en español.- La nueva sintaxis, Paidós, Barcelona.]
- Chomsky, Noam, *Knowledge of Language: Its Nature, Origins and Use*, Praeger, Nueva York, 1986. [Versión en español.- *Lenguaje y Conocimiento*, Alianza, Madrid, 1989.]
- Chomsky, Noam, «Some notes on economy of derivation and representation» en *MIT Working Papers in Linguistics* 10 (1989) pp. 43-74.

- Chomsky, Noam, "A minimalist program for linguistic theory", en Hale, K. y Keyser, S. (compiladores) *The View from Building 20*, MIT Press, Cambridge (MA), 1993.
- Chomsky, Noam, *The Minimalist Program*, MIT Press, Cambridge (MA), 1995.
- Chomsky, Noam, *Minimalist Inquiries: The Framework*, Ms, MIT, 1998.
- Chomsky, N. y Lasnik, Howard, "The theory of principles and parameters", en Chomsky, N. *The Minimalist Program*, pp. 13-127, MIT Press, Cambridge (MA), 1995.
- Darnell, Michael; Moravcsik, Edith; Newmeyer, Frederick; Noonan, Michael y Wheatley, Kathleen (compiladores) *Functionalism and Formalism in Linguistics*, J. Benjamins, Amsterdam. 2 vols, 1998.
- Devitt, Michael and Sterelny, Kim, "Linguistics: What's wrong with the 'right view'", en *Philosophical Perspectives* 3 (1989) pp. 497-531.
- Dik, S., "Some principles of functional grammar", en Dirven, R. y Fried, R. (compiladores) *Functionalism in Linguistics*, J. Benjamins, Amsterdam, 1987.
- Dik, S.C., *Functional Grammar*, North-Holland, Amsterdam, 1978.
- Dik, S.C., "Some developments in Functional Grammar: Predicate formation", en Aarts, F. y Els, T. van (compiladores) *Contemporary Dutch Linguistics*, Georgetown University Press, Washington (DC), 1990.
- Dik, S.C., "Functional Grammar", en Asher, R.E. (compilador gral.) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Vol. 3 pp 1318-1322, Pergamon Press, Oxford, 1994.
- Dixon, R. M. W., *Ergativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Dixon, R. M. W., *The Rise and Fall of languages*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Downes, W., "Functional explanations", en Asher, R.E. (compilador gral.) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Vol. 3 pp. 1314-1318, Pergamon Press, Oxford, 1994.
- Dryer, Matthew, "The Greenberian word order correlations", *Language* 68 (1992) pp. 81-138.
- Dryer, Matthew, *Notas de clase Tipology and Language Universals*, SUNY-Buffalo, 1993.
- Fillmore, Charles; Kay, Paul y O'Connor, Mary, "Regularity and idiomacity in grammatical constructions: The case of let alone", *Language* 64 (1988) pp. 501-538.
- Fromkin, Victoria, "Language and brain: Redefining the goals and methodology of linguistics", en Kasher, Asa (compilador) *The Chomskian Turn*, Blackwell, Oxford, 1991.
- Fromkin, Victoria, "What studies of the brain can tell us about language (if anything) and vice versa", *BLS* 19 (1993) pp. 369-380.
- Gazdar, Gerald; Klein, Ewn; Pullum, Geoffrey y Sag, Ivan *Generalized Phrase Structure Grammar*, Blackwell, Oxford, 1985.
- Givón, Talmy, *Syntax: A Functional-Typological Vol. 1*, J. Benjamins, Amsterdam, 1984.

- Goldberg, Adele, "Introduction", en Goldberg, A. (compilador) *Conceptual Structure, Discourse and Language*, CSLI, Stanford (CA), 1996.
- Gould, Stephen-Jay, *Dientes de gallina y dedos de caballo: más reflexiones acerca de la historia natural*, H. Blume, Madrid, (1983), 1984.
- Gould, Stephen-Jay, *Wonderful life in the Burgess and the nature of history*, Norton, Nueva York, 1989.
- Greenberg, Joseph, "Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements", en *Universals of Languages*, pp. 73-113, MIT Press, Cambridge (MA), 1966.
- Haley, Michael y Lunsford, Harvey, *Noam Chomsky*, Twayne, Nueva York, 1994.
- Hall, Christopher, "Integrating diachronic and processing principles in explaining the suffixing preference", en Hawkins, J. (comp.) *Explaining Language Universals*, Blackwell, Oxford, 1988.
- Hall, Christopher, *Morphology and mind a unified approach to explanation in linguistics*, Routledge, Nueva York, 1992.
- Halliday, M.A.K., *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, Arnold, Londres, 1978.
- Harris, Randy, *The Linguistic Wars*, Oxford University Press, Nueva York, 1993.
- Haspelmath, Martin, "Passive participles across languages", In Hopper, P. and Fox, B. (compiladores) *Voice: Form and Function*, pp. 151-178, J. Benjamins, Amsterdam, 1994.
- Hopper, Paul y Thompson, Sandra, "The discourse basis for lexical categories in universal grammar", *Language* 60 (1984) pp. 703-752, .
- Huck, Geoffrey y Goldsmith, John, *Ideology and Linguistic Theory. Noam Chomsky and the deep structure debates*, Routledge, Nueva York, 1995.
- Itkonen, Esa, *Grammatical Theory and Metascience: a Critical Investigation into the Methodological and Philosophical Foundations of Autonomous Linguistics*, J. Benjamins, Amsterdam, 1978.
- Jackendoff, Ray, *Semantics and Cognition*, MIT Press, Cambridge (MA), 1983.
- Jackendoff, Ray, *The Architecture of the Language Faculty*, MIT Press, Cambridge (MA), 1997.
- Kayne R., *The Antisymmetry of Syntax*, MIT Press, Cambridge (MA), 1994.
- Keenan, Edward & Stabler, Edward, "Abstract Syntax", In Di Sciullo, Ana-Ma. (compilador) *Configurations. Essays on Structure and Interpretation*, p. 329-344, Cascadilla Press, Somerville (MA), 1996. (Versión electrónica en <http://128.97.8.34>).
- Keenan, Edward (compilador), *Formal Semantics of Natural Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- Koopman, H. y Sportiche, D., "The position of Subjects", *Lingua* 85 (1991) pp. 211-258.
- Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México, (1965) 1970.
- Langacker, R., *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. 1 Theoretical Prerequisites*, Stanford University Press, Stanford, 1987.
- Laudan, Larry, *Science and relativism, como controversias in the philosophy of science*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- Laudan, Larry, *Beyond positivism and relativism theory, method and evidence*, Westview Press, Boulder (CO), 1996.
- Mason, Stephen, *Historia de las Ciencias*, Alianza/SEP, México, 1985.
- Newmeyer, Frederick, *Grammatical Theory: its Limits and its Possibilities*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- Newmeyer, Frederick, *Generative Linguistics: a Historical Perspective*, Routledge, Nueva York, 1996.
- Newmeyer, Frederick, *Language Form and Language Function*, MIT Press, Cambridge (MA), 1998.
- Nichols, Johanna, "Functional Theories of Grammar", *Annual Review of Anthropology* 13 (1984) pp. 97-117.
- Partee, Barbara, *Montague Grammar*, Academic Press, New York, 1976.
- Partee, Barbara, *Toward the Logic of Tense and Aspect in English*, Indiana University Linguistics Club, Indiana, 1978.
- Pinker, Steven, *The Language Instinct*, Morrow, New York, 1994.
- Pollard, Carl y Sag, Ivan, *Information-based Syntax and Semantics*, Vol. 1, CSLI [Center for the Study of Language and Information] Standford, 1987.
- Radelli, Bruna, *La ambigüedad. Un rasgo significativo para el análisis sintáctico*, INAH, México, 1985.
- Robinson, Ian, *The new grammarian's funeral; a critique of Noam Chomsky's linguistics*, Cambridge University Press, 1975.
- Serrano, Jorge, *Filosofía de la ciencia*, Centro de Estudios Educativos, México, 1980.
- Stabler, Edward, *Acquiring and parsing languages with movement*, Blackwell, Oxford, 1996.
- Stroik, Tom *Syntactic Controversies*, Lincom, Munich, 2000.
- Stuurman. F., "Grammar, Descriptive versus Formal", en Asher, R.E. (compilador gral.) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Vol. 3 pp. 1455-1460, Pergamon Press, Oxford, 1994.
- Van Valin, Robert, "Synopsis of role and reference grammar", In Van Valin, Robert (compilador) *Advances in Role and Reference Grammar*, pp. 1-164, J. Benjamins, Amsterdam, 1993.
- Van Valin, Robert y LaPolla, Randy, *Syntax. Structure, Meaning and Function*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Winston, Norton, *Explanation in linguistics a critique of generative grammar*, Indiana University Linguistic Club, Bloomington, 1982.
- Yngve, Victor, *From Grammar to Science. New Foundations for General Linguistics*, J. Benjamins, Amsterdam, 1996.



Carlos Márquez.

De la serie "Perfumes".

"Ephémère", 1998. 120 x 50 cms., acrílico s/t.

LOCURAS DE AMOR Y DE MUSAS

María Rosa Palazón*

A las palabras de amor/les sienta bien su poquito/ de
exageración (Antonio Machado, «Canciones XI»).

Actualicemos lo dicho por Platón de las dos especies de locura. En una, la mala, el yo herido intenta protegerse de los ataques de los perversos que, ejerciendo su poder de dominio, le han negado el derecho a ser libre y feliz, victimizándolo con el inmoral pragmatismo que trata al otro, al amenazante distinto y rebelde, como un medio y nunca como un fin, hasta que este yo, confundido y perplejo, se aísla del mundo entre las murallas protectoras del repetitivo delirio, en una vaciedad que le carcome el seso y desnata el entendimiento (*D.Q.*, II, XLII), dice Miguel de Cervantes, para acabar hundiéndolo en el solipsismo, en un incomprensible discurso que ha cortado los lazos comunicativos. Tal es la locura que, dice Erasmo, sube de los infiernos cada vez que las Furias lanzan su cabellera de serpientes, con su petrificante mirada psicótica. Sólo se puede intentar atajar la carrera hacia la nada de este yo infeliz, ofreciéndole los maravillosamente placenteros momentos del amor, del juego y de las lúdicas artes, actividades colectivizantes o participativas.

El difuso por difundido poder de dominio, que clava en el yo las saetas del remordimiento y de la culpa, minimiza la rebelión de la “oveja” extraviada con el ardid de llamarla loca, desadaptada, a-normal,

o fuera de la norma, como le ocurrió en esta histórica Edad de Hierro al alma noble y generosa, luz y espejo que adornó la Mancha (*D.Q.* I, LII), del calvatrueno y cincuentón Don Quijote, un loco bizarro, con abundancia de lúcidos intervalos (*D.Q.* II, XVIII) y muy comedido, excepto cuando interpretó algunas circunstancias bajo indicadores de las novelas de caballería (*D.Q.* I, XLIX). Sí, Don Quijote fue sobajado por muchos de sus contemporáneos en esta Edad en que crujen los damascos y bordados, triunfa el vicio sobre la virtud, y la presuntuosa arrogancia sobre la autenticidad. Edad que ha impuesto la redundante fiebre de la guerra, la sed del oro y de los negocios, o negación los creativos ratos de ocio, llevándonos cada día más a un ritmo de vida frenético y atolondrado. Edad de un metal que, a diferencia del oro, se corrompe, porque en su orden insano se estimula a quienes compiten, recelan y envidian, obligándonos a defendernos de sus triquiñuelas. En esta etapa histórica del hierro, todo idealista es blanco de ataques inmisericordes, de los cuales saca, según fórmula simbólica cervantina, una oreja de menos, las persecuciones y castigos de la gente soez y mal nacida (*D.Q.* I, XXXVIII) que milita en fuerzas represivas como la Santa Hermandad (*D.Q.* I, X), o saca el menosprecio de sus verdades como sandeces y chanzas intrascendentes, dignas de risa y de lástima. En suma, según el mito que reproduce Platón en el *Fedro*, es la Edad en que el cochero del

* UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.

alma ha soltado las riendas al caballo resabiado, adulator, falaz, disparejamente compuesto, grueso de testuz, sanguinario, insolente, duro de cerviz y obediente al látigo.

Pero el “alma de cántaro” de Don Quijote no tuvo nada de bellaca, artificiosa (*D.Q.* II, XII) ni mentecata, sino “muchacha sal en la mollera” que lo hizo un razonador discreto y tan creativo o poeta que todo lo alcanzó o supo (*D.Q.* I, XVIII y II, XVII). Fue un vehemente loco de amor por voluntad propia. Estuvo tan fuera de los usos de su tiempo (*D.Q.*, II, XX) y del nuestro que, funcionando como un juego de espejos, enquistó la vida y nuestra loca parte bella o virtuosa, más perseguida por los malos que querida por los buenos (*D.Q.* I, XLVII). Juego de espejos porque sabemos, con Platón, que los mayores bienes son dones nacidos en los accesos de locura. El cochero del alma de Don Quijote dio rienda suelta al caballo de figura esbelta, de miembros equilibrados, ligeramente aguileño, erguido de cerviz, mesurado y pudoroso, que bebió néctar y ambrosía.

Y esta caracterización nos lleva a la otra especie de locura, la buena, o transformación divina de los comportamientos habituales. En el *Fedro*, Platón la divide en cuatro: la de Apolo o adivinadora. La de Baco, o iniciadora en los misterios. La poética o inspiración de Musas. Y la de Venus y Eros, madre e hijo, a la que otorga supremacía (*F.*, 140). Centrémonos en las dos últimas y en su mutua dependencia.

Hace ya mucho, en los sagrados inicios, escribe Platón, las cigarras trajeron el canto con placer tan fuerte que cantando y cantando se descuidaron de comer. Al morir, las Musas, en particular las canoras Terpsícore y Erato, inspiraron a los músicos y a los límpidos cantos amorosos de los poetas, los amantes de lo bello (*F.*, 116) que con su arte maniática saben atisbar la belleza. “¿No ves que a poder de las Ninfas, a las que de intento me entregaste, llegaré a caer en verdadero trance divino?” (*F.*, 103). Y saben porque “sólo a la Belleza ha caído la suerte de ser lo más esplendoroso y lo más amable” (*F.*, 117). La fórmula platónica es, pues: el amor es una clase de apetencia por lo bello orien-

tada por el placer, que entre poetas cantores significa cantar afinadamente y saber escuchar el afinado canto o el límpido timbre de las Musas canoras (*F.*, 95), porque no hay el poeta primero, o primogénito, y los segundones, sino arte y no arte.

Cierto, hay efímeros relumbrones poéticos que Platón compara con el labrador que durante el verano en el jardincillo de Adonis sembraba en cestillos, vasos y conchas. En ocho días brotaban unas plantas para gracia de la fiesta, simbolizando con su prematuro final el del hijo amado de Venus. Un poeta que ama su oficio siembra en terreno apropiado, dejando que la sementera llegue a su sazón en el jardín de las Letras, sin que escriba en agua negra discursos impotentes. Al menos él se deleitará con sus brotes, que nunca son meros refrigerios, sino palabras que se bastan a sí y fecundan, a su tiempo, a otras semillas. Abro un paréntesis que invita a meditar. Este símil entre el poeta, versificador o prosista, y el jardinero me hace pensar en aquella apostilla de Diótima, recogida en el *Banquete*, contra la elitización de las artes libres: “sabes de buen saber que poesía es algo polimorfo, que toda causa que haga pasar una cosa cualquiera del no ser al ser es poesía, de modo que las manipulaciones de todas las técnicas son poesía, y los menestrales, poetas” (*B.*, 205, C). El amor a lo que se compone para el otro hace poetas (*B.*, 197, A). En este sentido, el amor es la excelsa fuerza de lo que llega a bien.

La composición de la prosa o del verso necesariamente tiene una parte de razonamiento y otra de azaroso trabajo juguetón que revuelve las palabras, uniéndolas o separándolas (*F.*, 162). Combinación que impide que se fuerce al amante de las palabras a decir lo que se le exige por encargo. Ha de permitirle que espontáneamente constituya su discurso como un ser vivo duradero, o convenientemente armonizado en sus partes medias y en sus extremidades. Jamás como un discurso sin pies ni cabeza. Un poema es un canto que, igual que las aficciones del alma, se entrega como un todo, como lo inseparable e inalterable.

Desde que nació el Amor, andan las cosas de los

dioses por manera de la Belleza (ibid.). Nieto de Inventiva, es rico en tretas y recursos. Es don que sorprende y admirable gracia magnificente.

El amor no es cordura. Tiene mucho de intemperancia “multiforme, plurívoca y plurimembre” (F, 97) que arrastra. Erasmo observa que los amantes andan tan fuera de cabales que desvarían sin poder contenerse. Bajo las flechas de Eros las cosas que antes parecieron insignificantes se miran adorables. Por desvaríos de amor, el amado es la persona más gallarda, honesta sin tacha, y la más hermosa del universo. Calificativos que infunden valor al amante y lo ayudan a sobrevivir. Hacer de Aldonza Lorenzo, la mejor saladora de puercos de su región natal, según informa una voz omnisciente, una Dulcinea, nombre sonoro de gran dama, sólo quiere decir que Don Quijote está enamorado. Igual que su amor por Rocinante, su maltrecho animal compañero, lo transforma en un corcel tan magnífico como el Bucéfalo de Alejandro o el Babieca del Cid. Sin embargo, las flechas empapadas de las sustancias delirantes de Eros caen estrepitosamente donde se coarta la felicidad y el engrandecimiento del supuesto amado o amada. Y esto porque amor y belleza son libertad y respeto. Donde hay fealdad, no hay amor. La fealdad es lo moralmente pequeño e inconfesable. Lo siniestro que nace muerto. En cambio, la amorosa Belleza engendra vida contra el oprobio (F, 142) y deshace la incuria. Entre amantes, la malevolencia, los celos, la envidia, el aislamiento del otro o de la otra, para que sea la huérfana cosecha para uno solo, y demás feas artimañas que tan sólo son espectáculos de la pequeñez. En la pareja, el dominante que, motivado por su inseguridad, emula el aprecio que tienen los lobos por los corderos fuerza al otro a la pasividad, manteniéndolo en estrecha vigilancia, y llenándolo de reproches que díscolamente aminora con elogios extemporáneos. El dominante, según Platón, acaba siendo la molesta y dañina sobrecarga de un desertor del amor que obliga a su víctima a regresar a sus cabales, a poner en el fiel de la balanza, por un lado, lo volátil del amor, la presteza del amante de hacer al amado gracia de sí en obras y palabras (F, 87), o sea, la querencia cum-

plida. Y por el otro, la pesadez que le está cayendo encima. Además, lo invita a hacer efectiva la inscripción del Templo de Delfos que rezaba “Conócete a ti mismo” con la pregunta ¿cómo, creyéndome vencido por el amor, he logrado ser vencedor de mí mismo? En la pareja, la prenda segura de lo venidero es, pues, conservar para siempre la gratuidad, el don. Sócrates invoca una plegaria a Pan para que la belleza interior consuene amigablemente con las pertenencias exteriores, porque “entre amigos todo es común” (F, 163). Así, Don Quijote no amó a Dulcinea como un pedigüño de fama, de vanagloria y del lucimiento por tener la compañía de alguien en la “edad en flor” (F, 90), según expresiones platónicas, sino que la vio cuatro veces y durante una docena de años la amó en silencio, con una lealtad inquebrantable. Pero no creo que el suyo fuera un amor casto. Unamuno me ha convencido. En un hombre que en aquella época histórica frisaba la vejez, sus sentimientos tuvieron una fuerte carga de sensualidad. La continencia no borró el deseo carnal, sino que cerró sus labios con un sello de bronce (*Vida de Don Quijote...*, 226).

En las últimas líneas he insinuado que, así como Sócrates me parece muy ciego a las simbologías cuando acusa a los mitopoetas de inventar las desconcertantes y “nefastas” fantasmagorías de los Hipocentauros, la Quimera, las Gorgonas, los Pegasos y otros “esperpentos” (F, 85), se olvida, asimismo, que no sólo las composiciones poéticas y las almas son un todo o un inseparable sistema, sino también que el amor es apetencia, y esto porque somos unidad viva de cuerpo y alma. La querencia corporal de los amantes no está reñida con su amistad. No, no hay un Eros alado en ascendente marcha hacia las alturas, o casa de los dioses, encarcelado en un pesado cuerpo percedero. Ciertamente que hay un mortal Eros demonio, emparentado con Expedito y Apurada, esto es, pobre y necesitado de complemento sexual. Pero ese Amor II no es descendente, alejado de la fecundidad creadora del Amor I, hijo y padre de la Venus celestial. Es la otra cara de la moneda llamada vida.

Tampoco el amor a las ideas logra tan sólo me-

dian­te las facul­tades innatas acce­der a un cono­ci­mien­to, por­que en­ton­ces se limi­ta­ría a ser re­co­no­ci­mien­to. Los he­re­de­ros de las ci­gar­ras, o ver­si­fi­ca­do­res, al­can­zan el ma­ne­jo de las téc­ni­cas poé­ti­cas, con su fa­ce­ta sin­tác­ti­ca y se­mán­ti­ca, es­cu­chan­do al otro, apren­di­en­do me­di­an­te el diá­lo­go con el otro y lo otro, re­co­no­ci­en­do que sabe que no sabe todo.

Por úl­ti­mo, ha­ble­mos de que los dis­pa­ros del amor sobre lo bello van a cla­vá­re­nos en el alma, según ex­pre­si­ón de Demócrito citada en el *Banquete*, ejemplificando el asunto con las virtudes de Don Quijote, una bella persona que, como Sancho Panza, hemos llegando a querer como a las “telas” de nuestro corazón (*D.Q.*, II, XIII). Don Quijote personifica el amor que también es superabundancia gratuita —graciosa—, magnificencia o don de sí. En su naturaleza, en sí, el amor caridad es un don, un regalo. Un prodigio que desconcierta a los mismos dioses (*B.*, 198 A). Porque, dirá Plotino, brota del Uno, del Dios que, para Erasmo, en sus raptos de sabia locura reparte bienes sin pedir a cambio ofrendas ni ceremonias. Pero no hemos de mirar tan alto: la loca o anormal parte bella de nosotros mismos, basándose en su autoestima —porque únicamente es ruin quien por ruin se tiene (*D.Q.*, I, XXI)—, o centrada en el yo, en su obrar se polariza o descentra. Tal es la “fineza del negocio” de quien ha decidido volverse loco y desatinar en toda ocasión, a sabiendas de que en esta Edad de Hierro irá por lana y volverá trasquilado (*D.Q.*, I, VII) porque la mayoría de sus empresas le saldrán torcidas (*D.Q.*, I, L). La locura de amor del utopista por decisión propicia que su acción concuerde medios y fines. Y que él sea valiente, liberal, sincero y veraz, y esto último porque esta clase de locura evita lo más posible que seamos el actor teatral que con una lengua dice la verdad, y con la otra lo que le conviene. También esta quijotesca o amorosa parte bella de nosotros es amante de lo justo y enemiga de las perversiones clasistas, sexistas y racistas, ávidas de poder de dominio, porque, al fin, una bella persona desnuda nació y desnuda se halla, de modo que ni pierde ni gana (*D.Q.*, II, VI). En resumen, una bella persona

se esfuerza por estar fuera del pragmatismo instrumental, tratando al otro como fin y no sólo como medio.

Desgraciadamente, Cervantes deja en al aire el pútrido aroma de la muerte. Es decir, la victoria de Tánatos. La recuperación de la salud mental de Don Quijote, su regreso a la sensatez, es señal inequívoca de que lo está acabando la melancolía o depresión. El epitafio de ese hombre de bien, de esta maravillosamente ejemplar bella persona, fue “morir cuerdo y vivir loco” (*D.Q.*, II, LXXIV). Por lo tanto, señores y señoras con alma de poeta, sólo me resta hacer votos para que Eros, Venus y las Musas los sigan agraciando con sus locuras.

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I y II*, ed. John Jay Allen, México: 1ª reimp. Rei-México, 1994 (Letras Hispánicas).
- Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. F. Álvarez. 4ª ed. Diana, México: 1961.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, 6ª reimp. FCE, México: 1989 (Breviarios, 191).
- Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid: 1977.
- Klein, Melanie, *Obras completas 3. Envidia y gratitud y otros trabajos*, trad. V.S. de Campo, D. Dubcovsky, V. Fischman, H. Friedenthal, A. Korembli, D. Liberman, R. Malfé, M. Rosenblatt, N. Watson, S. Zysman, R.E. Money Kyrle (del prefacio) y Adolfo Negroto (de las notas aclaratorias), Paidós, Barcelona: 1994.
- Platón, *Diálogos. Hipias Mayor. Ión. Fedro*, introd. [y versión] Juan D. García Bacca. UNAM, México: 1965 (Col. Nuestros Clásicos, 29).
- , *Obras completas. Banquete. Ión*, versión, introd. y notas Juan David García Bacca, UNAM, México: 1944 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Plotino, *Selección de las Enéadas*, s/t. México: UNAM, 1925.
- Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Catedra, Madrid: 1988 (Letras Hispánicas).

NOTAS A PROPÓSITO DE LA REVISTA *EL ESPECTADOR* (1930)

Alejandro Ortíz Bullé Goyri*

Durante el año de 1930 aparece en la ciudad de México una de las publicaciones especializadas en teatro y espectáculos de mejor memoria, se trató nada menos que de la revista *El espectador*, dirigida por Humberto Rivas y con la participación de los miembros de Los contemporáneos interesados en el teatro (Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo...) quienes firmaban sus artículos y colaboraciones con el seudónimo de Marcial Rojas artículos polémicos en torno al teatro en México y el mundo.¹

* UNAM-UAQ.

¹ Véase Meyran, Daniel, "Discours culturel et codes idéologiques : une lecture de la revue *El Espectador* au Mexique, en 1930", *América, Cahiers du CRICCAL (Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres, 1919-1939)*. Num. 4/5, 1992, pp. 125-136.

Y para un mayor acercamiento a las revistas teatrales en México, véase también Ortiz, Alejandro, *et. al.* "Panorama de las revistas especializadas en teatro en México" en *Repertorio, revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro*, núm. 20, Dic. 1991, pp. 56-60.

El Espectador de 1930, se asumía como una publicación que pasaría por las armas de la crítica al teatro, al cine, al arte y a la literatura de su tiempo, tanto nacional como extranjera. En la editorial con que inicia la revista se advertía que:

(...)el crítico es también un creador. Colabora y orienta. En esta virtud orientadora del crítico radica precisamente una de las más delicadas disciplinas sociales: la de la formación y conservación de la sensibilidad colectiva.²

Y ciertamente, con una visión creativa, a lo largo de 1930 la revista *El espectador* hacía un balance de la creación artística de México y del mundo —con especial énfasis en el arte escénico— no exento de la intención de generar polémica, al mismo tiempo que difundir en el público mexicano lo que se ofrecía de nuevo en los distintos terrenos de la creación.

² "Inicial, la crítica y el público", *El Espectador, teatros, cines, arte y literatura*, año I, núm. 1, México, 23 de enero de 1930, p. 1.

La revista se sostenía a partir de un peculiar financiamiento de la empresa tabacalera El Buen Tono, cuyos eslogans publicitarios eran realizados por los mismos redactores y que aparecían en recuadros entre los distintos artículos publicados, con una cierta dosis de humor, como lo muestran los anuncios siguientes:

"Si es usted autor dramático, fume ELEGANTES. El aroma de estos cigarros es el mejor camino para llegar a la inspiración"

"El humo de los cigarros JAZZ es para los artistas la escala que conduce a los dominios de la creación y del ensueño. Fúmelos usted y hallará su musa inspiradora"

Con lo cual queda patente que el interés de *El espectador* era primordialmente llegar a un público intelectual y artístico, más que al público que acudía en general a los espectáculos que se ofrecían en la ciudad de México; aunque la revista se expendía a las afueras de los locales teatrales a un costo de diez centavos

El Espectador exponía y promovía las ideas estéticas en materia teatral de Los Contemporáneos y asumía por tanto una actitud beligerante con relación a la vida teatral del México de entonces, como ocurrió con el montaje de Roberto Lago a la obra de León Tostoi *El primer destilador*, el cual fue producido por la Universidad Nacional y que marca en algún sentido los orígenes de

lo que años y décadas posteriores sería el teatro universitario.

Por su valor dentro de las polémicas surgidas a propósito de los diversos movimientos y tendencias del teatro mexicano post-revolucionario, así como por el sentido testimonial que contiene en torno a los diversos discursos que han sostenido el desarrollo de un teatro universitario en México, citaremos un fragmento del artículo de Jorge Cuesta aparecido en el número 27 de *El Espectador* de 5 de junio de 1930, firmado por un tal "C"³:

Se empieza a anunciar el próximo debut de un conjunto teatral patrocinado por la Universidad, que actuará en el Teatro de la Secretaría de Educación.

Colaboradores nuestros han abogado en otras épocas por que se hiciera teatro en la Universidad, de modo que nos toca en los primeros en aplaudir en principio el interés que ahora demuestra aquella por los asuntos teatrales, no sin poner reparos a la forma -un poco informe- en que se iniciarán esos trabajos, con riesgo de que se trate, una vez más, de una improvisación a la mexicana con fracaso seguro anticipado.

No sabemos hasta qué punto la Universidad, no obstante su interés plausible, haga bien en patrocinar a un grupo sin antecedentes en el teatro ni como profesionales ni como aficionados, para que, sin un programa determinado, sin un fin cultural o artístico que se pueda deducir por lo pronto, de la primera obra de su repertorio, inadecuada para abrir un ciclo ordenado cualquiera hagan representaciones en público. Sabemos que el espíritu que guía a los fundadores de ese teatro es de hacer representaciones populares con un fin moralizante, pero entendemos que no son esas funciones del resorte de una Universidad institución de cultura, de alta cultura, y creemos, por grande que sea el espíritu popular de los directores de la Univer-

sidad, que mientras ésta tenga ese nombre, se le debe exigir que cumpla sin compromisos con la cultura.

A nuestro entender, el teatro, indispensable en la Universidad, no cabe dentro de ella más que de los modos siguientes: como Club Dramático para la representación de obras clásicas, para completar la cultura literaria de los estudiantes. Como carrera para actores, escenógrafos, directores, etc. Como investigación teatral para las personas dedicadas a la dramaturgia, con su correspondiente teatro experimental. Todos los ensayos que se hagan fuera de esos términos, son antiuniversitarios y corresponden a corporaciones oficiales o particulares, que tienen libertad de hacer teatro con fines interesados o gratuitos, de acuerdo con su nivel social y cultural.

Sin embargo, volvemos a aplaudir que de un modo u otro se haya interesado la Universidad por el teatro, con la esperanza de que esto pueda ser un principio, si no lo ahoga su fracaso, de lo que en materia teatral pueda y deba hacer la Universidad.

En otros números de *El espectador* la mira apunta a criticar acremente el trabajo del grupo de dramaturgos conocido como el grupo de los Siete Autores, conocido también de manera popular y un tanto irónica como el grupo de "Los pirandelos", sin faltar los sarcásticos comentarios a la calidad artística de las representaciones que semana a semana inundaban la cartelera teatral de la ciudad de México, sin faltar el teatro de revista.

Así como también reseñas de trabajos de artistas que comenzaban a descollar mundialmente como Salvador Dalí.

La revista se encuentra casi la colección completa en la Hemeroteca Nacional y el crítico e historiador del teatro Antonio Magaña-Esquivel realizó en los años sesenta una antología de la publicación para el INBA⁴

Pero *El espectador* de 1930 no ha sido la única revista que ha ostentado dicho título; Daniel Meyran en el artículo citado en las notas a pie de página hace una lista de otros "Espectadores" que le antecedieron:

1851 *El espectador de México* "revista de Religión, Ciencias, Literatura y Bellas Artes"

1878 *El espectador*, otra revista dedicada a reseñar el quehacer teatral.

1959 *El espectador*, órgano de difusión del grupo cultural integrado por Luis Villoro, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea y Enrique González Pedrero, entre otros, que propugnaba por "ver de frente la realidad del país para transformarla, en una revista de izquierda de buen nivel intelectual, ajena a todo sectarismo".⁵

El Espectador de 1930 resulta ser desde nuestro punto de vista una de las revistas sobre crítica y reseñas de espectáculos más completas que se hayan realizado en México y fue una pena que su duración haya sido tan corta y que por consecuencia no se haya notado con claridad su influencia directa en el quehacer teatral del México postrevolucionario.

Sin embargo, su lectura en la actualidad ofrece testimonios muy útiles para adentrarnos en el mundo de las polémicas artísticas de entonces. Ojalá que en algún momento a alguna despidada institución se le ocurra realizar ediciones facsimilares de revistas teatrales como *El espectador* de 1930 y otras más que pudieran ayudarnos a repensar la importancia y el lugar del teatro en el arte mexicano del siglo XX

3 El cual o bien fue Celestino Gorostiza o Jorge Cuesta, quien sí asume la autoría de la diatriba aparecida en el número 26 de la misma revista del 17 de julio.

4 Magaña Esquivel, Antonio, "El tiempo de *El espectador*", en *El espectador. Una revista*

mexicana de 1930, (pról. y selecc. de Antonio Magaña-Esquivel) México, INBA (colect. Ayer y Hoy, 7), 1969, pp. 7-16.

5 Meyran, Daniel, *op. cit.* p. 130.

UNA SEMANA TEATRAL A LA ORILLA DEL TÁMESIS

Armando Partida T.

La vida es sueño

En pleno apogeo teatral de otoño se representó una corta temporada de *La vida es sueño*, de Don Pedro Calderón de la Barca, en la puesta en escena del catalán Calixto Bieito, en el escenario del Barbican Theatre, del centro del mismo nombre. Dicha producción fue aclamada en el Festival Internacional de Edimburgo 1998, razón por la cual se ha presentado en este teatro con la misma buena aceptación.

Ello en mucho se debe al equipo de artistas de la península ibérica, que asistieron al director en esta empresa. Escenografía: Carles Pujol y el mismo Bieito; diseño de vestuario: Mercé Paloma; iluminación: Xavier Clot; música: Miguel Poveda y el cantante de flamenco José Miguel Cerro; acompañado en la percusión (caja peruana) por el músico Manuel Gómez. Sin hablar ya del papel que ha jugado la traducción en verso libre de John Clifford, que fuera aprobada con gran

entusiasmo por los especialistas en literatura hispánica del siglo de oro, además de que con esta escenificación la obra de Calderón “fuera vindicada como una obra maestra española para la escena moderna” (*The Guardian*).

Y, en realidad, el tratamiento, la lectura efectuada por Bieito en su concepción de puesta en escena y en la dirección de actores, provocan la impresión sorprendente de estar frente a una pieza contemporánea, por la modernidad de los planteamientos ideológicos, de la expresión de sentimientos, de los comportamientos encontrados, estremecedores y compulsivos de los personajes calderonianos; gracias a la calidad indudable de los actores británicos que compartieron la experiencia de la escenificación en inglés de *La vida es Sueño*.

A ello contribuye la selección para los papeles protagónicos de George Anton como Segismundo, de Olwen Fouere como Rosaura; en tanto Silvester MacCoy, interpreta a Clarín (estos dos últimos ampliamente cono-

cidos por su trabajo en varias series de televisión), vestido con ropa de calle y sombrero contemporáneos, con sólo el adminículo de la nariz y un ligero maquillaje circenses para personificar a un *clown*.

El primero con el cráneo rasurado —siguiendo la moda actual masculina—, interpreta a Segismundo con tal fuerza y vitalidad instintiva, propiciatorias de sus actos bruscos; colmados de la violencia contemporánea de los comportamientos urbanos, a través de los cuales deja escapar su naturaleza animal, cual bestezuela liberada de su encierro, de su prisión. De allí la falta de sentimientos nobles, dignos, filiales; la ausencia de amor, conmiseración y ternura hacia su padre y hacia los que lo rodean, al serle ajeno un rostro humano.

Por su parte Fouere nos muestra una Rosaura llena de vida, enérgica; resuelta a lograr sus propósitos a como dé lugar. Su furia provocada por su sed de venganza no es metafísica, sino volitiva, de una mujer, no una jovencita, burlada, abandonada; cuya obcecación no para en mientes, hasta haber alcanzado su reivindicación, al haber sido ofendida en lo más preciado de su ser como mujer.

De esta manera, la interrelación, la interacción que se establece entre éstos, en el desarrollo de la acción dramática de sus conflictos, estrechamente relacionados con la situación y tiempo dramáticos, adquieren un ritmo trepidante, durante aproximadamente las

dos horas cincuenta de este relato escénico sin intermedio; gracias a la interpretación que de los personajes han hecho tanto los actores como el director, en una puesta en escena milimétrica, como lo muestran las fotografías de los ensayos.

A su vez la música interpretada por el cantaor, acompañado por el percusionista, en mucho contribuye en la creación del ámbito escénico: colocados sobre el escenario en el extremo superior izquierdo del espectador, apenas iluminados, es señalada su presencia física. Al tiempo que interpretan una composición musical, ausente de folklorismos o de vernaculismos. Música e interpretación que además de crear la atmósfera hispana, propician que del texto dramático se desprenda una sensación sorprendentemente actual.

Si bien lo anterior resulta importantísimo en esta puesta en escena, no son menos el diseño escenográfico: el escenario vacío, sin decoración alguna, cubierto de arena en una amplia área central, y sólo un sillón de madera introducido y sacado de escena por algún técnico del teatro, y la cámara negra. Espacio escénico que cobra virtualidad espacio-temporal a través de la iluminación y un enorme espejo suspendido, montado en un mecanismo que gira sobre los personajes, al seguirlos en sus movimientos, reflejándolos; adquiriendo éstos otra dimensión, en medio de las ricas texturas de la dorada arena; para al final atrapar la silueta de los personajes y del público sentado en la sala, metáfora de la irrealidad de la realidad calderoniana. En otras palabras: la virtualidad del ser y no su realidad, desde la perspectiva ideológica de la Contrarreforma.

De tal manera resulta que junto a la manifestación explosiva de los persona-

jes, producto de la desesperación y el despecho, manifestación de la propia realidad de los conflictos planteados sobre el escenario, nos encontramos con el otro nivel calderoniano: el metafísico, el de la apariencia, surgido de la metáfora platónica de la caverna, en el que la verdad no es sino la imagen de las sombras, junto con el pensamiento de Juan Luis Vives, contemporáneo de Calderón, sobre la "verdadera" naturaleza del hombre.

Sería de desear que en este año de celebraciones calderonianas pudiéramos encontrar esta puesta en escena sobre nuestros escenarios.

Scenes from an Execution

El Barbican Center también cuenta con otros dos escenarios: The Pit —una especie de sala múltiple de dimensiones menores—, y la gran sala del Barbican Hall —para conciertos y danza—; además de galerías, cineclub, venta de libros, y los servicios correspondientes a un gran centro cultural, como bares, restaurantes y demás.

En la misma semana se presentaba en el Pit *Scenes from an Execution*, escrita y dirigida por Howard Barker, con The Wrestling School: "...now the best buildingless Company in Britain..." (*The Times*). Escuela de teatro organizada en 1988 para representar las piezas de Baker, como *Golgo*, *Seven Lears*, *The Last Supper*, *Victory*, *Hated Nightfall* y *Ursula*, una de sus obras más recientes, entre otras más. Con las que "The Company has won several awards and now represents the ethos of performing tragedy as Baker envisages it", con las que se ha presentado en varias ciudades europeas.

Esta producción es la primera de

una serie con la cual el autor retoma algunas de sus obras, escenificadas anteriormente por otros directores y otras compañías. El estreno de *Scenes from an Execution* tuvo lugar el 3 de octubre de 1984 a través de la BBC, con Glenda Jackson como protagonista, repitiendo por igual el papel de Galactia en su primera puesta en escena en el Teatro Almeida, dirigida por Ian McDiarmid (1985); ha sido representada desde entonces en más de treinta países; razón por la cual ya es considerada como una pieza clásica de la dramaturgia británica contemporánea.

En esta obra Baker plantea un tema intemporal: el conflicto del creador consigo mismo y su relación y obligaciones para con sus patrocinadores. En este caso el Estado, la república veneciana de los dogos; por una parte, y el creador: una mujer (Galactia). ante un mundo dominado por el sexo opuesto. Como si lo anterior no fuera suficiente, el autor - director se adentra, en el conflicto de la originalidad, en la naturaleza innovadora del arte.

Las autoridades venecianas le encomiendan a Galactia un mural para conmemorar la Batalla de Lepanto, la victoria sobre los turcos en 1571. Dicha selección provoca el primer conflicto con sus compañeros de oficio, quienes cuestionan esa decisión por ser ésta mujer. El segundo lo suscita su carácter y temperamento, además de su comportamiento sexual, libre y dominante, inadmisibles por ser ella quien avasalla a los hombres, a su más reciente pareja, por igual pintor, más joven que ella; cuestión que a su vez es rechazada por su entorno social.

El resultado plástico resulta una pesadilla de los horrores y brutalidad vividos durante la batalla, inaceptable para las autoridades civiles y religiosas,

quienes consideran el resultado grosero y ofensivo. Ante su negativa, su rechazo, a efectuar cambios, a suavizar la representación de los hechos y la conceptualización del momento histórico, de acuerdo a los intereses de ambos poderes, es juzgada por la Inquisición, no por esto sino por lo que se considera un comportamiento escandaloso e ideológicamente desafiante, no correspondiente al buen cristiano, ni al pensamiento de la contrarreforma, en pleno humanismo renacentista.

Algunos de los argumentos y conceptos puestos en crisis son los siguientes:

Ostensible

I have never heard of an artist who did not want to engage with his opponents, there is nothing they love more than expostulating about their genius, what is the matter with you? Defend yourself or we shall become irritated.

...

Galactia

Coarse for an artist? It's an artist's job to be coarse.

Preserving coarseness that's the problem.

...

Urgentino

There is - I'm sorry if I sound irritable - a certain lack of celebration in your work...

Galactia

Yes

...

Rivera

In art nothing is what it seems to be, but everything can be claimed. The painting is not independent, even if the artist is. The picture is retrievable even when the painter is lost...

Al final, después de la lucha enconada de posiciones contrarias entre ésta y ambas autoridades, después de no doblegarse en prisión, la obra de arte se impone y Galactia triunfa sobre la sociedad de su momento. Hay que hacer notar que, según declaraciones del autor, la obra surgió durante el conflicto de la Guerra de las Malvinas, cuando se puso en crisis la relación creador - poder.

El estilo dramático de Howard Baker está relacionado con el sentimiento trágico del hombre, con sus agonías y deseos, por otra parte los tiempos y espacios resultan ficticios, pseudo históricos, conducentes a una abstracción poética, en el planteamiento de ideas, desde una perspectiva pesimista y oscura; al rechazar cualquier intención por parte del creador de querer ser popular, ser aceptado por todos; a lo que aspira la mayoría de los artistas, según él.

Su idea sobre cuál debe ser el comportamiento del creador la sintetiza así: "It seems to be a necessity to make artistic individuals understood, sympathetic and interpretable. Then they cease to be dangerous". (H. K.). Concepción determinante de su pieza *Scenes from an Execution*, que convierten a Galactia en un artista contestatario. Lo cual se deriva de la posición de Baker como creador: el artista no es más confiable que cualquier otra persona, de allí la complejidad de Galactia: soberbia, altanera como artista; y como mujer: dominante, frágil físicamente, avasallada por la pasión y la carnalidad; como la presenta el propio autor en su versión escénica.

I've got no particular respect for them [los artistas]. as a body, they seem no different in their attitudes, politics or prejudices to any other element of society. Y've often seen productions where Galactia seems to carry all the humanist values and the authorities are represented as an oppressive mafia. That's not my view. For me, the point of a good text is that it begins to erode your value system. So much theatre is about massaging people's preconceptions.

Razón por la cual el personaje se muestra lleno de contradicciones. Kathryn Hunter, una actriz de pequeña estatura, extremadamente delgada y no en su primera juventud y desprovista de belleza alguna, es la encargada

de darle vida a este complejo personaje, al extraer de sí misma fuerza e intensidad de cada uno de sus huesos, en cada uno de sus movimientos, en cada una de las emociones expresadas corporal y verbalmente, por medio de una amplia gama de registros, que colman el espacio escénico, físicamente vacío; al irse agigantando su figura en el desarrollo de la acción dramática, casi brechtiana, de este drama de carácter ideológico. Mismo que gracias a la actuación de toda la compañía, es integrado escénica y corporalmente, en un relato dramático vigoroso y dinámico. a través de un trabajo de creación de personajes de naturaleza emocional casi expresionista, frente a un público que los rodea, y que casi es protagonista del drama.

Bite 99: Barbican International Theatre Event

Dentro del marco del Barbican International Theatre Event (BITE 99, mayo-octubre), celebrado en ambas escenas teatrales, se presentaron varias compañías extranjeras de danza, como Streb, un grupo neoyorkino, que le ha dado nuevo sentido a la danza urbana, como manifestación del cotidiano de esa ciudad: "It's not like choreography; you have ever seen before... It's all high impact stuff - People throwing themselves against walls with bone-crushing abandon... With oohs and aahs from the audience it's rather like a firework display" (*New York Post*); por su parte el sorprendente coreógrafo Philippe Decouflé, responsable de la inauguración de los juegos de invierno de 1992, y por igual autor de videos pop, conjuga en *Shazam* la teatralidad del vaudeville, el dibujo animado, al igual que la recuperación de las artes

circenses —tan de moda en los escenarios franceses—, un espectáculo *hi-tech* (también en boga): “¡*Shazam!* is not just hugely entertaining but utterly uplifting and inspiring too” (*The Herald*); en tanto siempre resulta joven el grupo de Martha Graham, con sus clásicas coreografías; lo mismo puede decirse del trabajo coreográfico de Twyla Tharp, pues este innovador grupo ya puede considerarse una institución.

A su vez el público infantil no fue olvidado: *Wizadora*, *The Magic Adventure*, o la creación de *Yemayá, Goddess, of the sea*, trabajo encomendado a un grupo de artistas cubanos por el BITE, en colaboración con the Unicorn Theatre for Children; o *Tinka's New Dress*. Así mismo no se olvidó la magia de las marionetas, sólo que para adultos, con un espectáculo de Ronnie Burket, que siguiera la tradición de los titiriteros checos, durante la ocupación alemana, trabajo ampliamente premiado.

La programación teatral se iniciaría con *City, Odessa Stories*, del grupo Gesher Theatre, de Israel, escenificación basada en un relato del narrador de la época soviética Isaak Babel, adaptada y dirigida por Yevguenii Arie. La presencia del St. Petersburg: Romance and Revolution Festival, con la participación del Mali Drama Teatr de St. Petersburg, con *Platonov*, de Chejov; grupo sobre el cual la crítica se expresara el año anterior de la siguiente manera: “The greatest acting in the world? - It seems that way when watching the Maly Theatre. London contains a disproportionate quantity of the worlds best actors, but these peterburgers are lesson to us all” (*The Financial Times* (*The possessed* - BITE 98)). La puesta en escena se debe a Liev Dodin, uno de los directores “rusos”, más aclamados en el último decenio, tanto en Rusia como en Europa; invitado con frecuencia a dirigir ópera.

Sobre *The Game of Love and Chance* (*Le jeu de l'amour et du Hasard*) de Marivaux, producción presentada por el grupo del Théâtre de Nanterre-Amandiers, el antiguo reducto de Patrice Chéreau, la prensa parisina se había manifestado: “This Show is remarkable, Jean-Pierre Vincent is trully a director of the moment, he brings us a powerful and carefully meditated vision of this deceptively simple work. Jean Paul Chambas' sumptous desing is of bountiful and dreamlike abstraction, ready to receive every moment of magic... a work of extraordinary instinct, impeccable taste” (*Le Figaro*).

Otras presentaciones estuvieron relacionadas con el St. Petersburg Romance Festival, como las charlas de Elaine Feisten sobre Puhchkin, creador de la lengua rusa moderna, que tuvieran lugar en el Pit; de seguro para conmemorar el bicentenario del nacimiento de este poeta romántico. A su vez, un espectáculo que durante tres temporadas ha agotado localidades en el Lincon Center, al igual que en el teatro Da Camara de Houston: *St. Petersburg Legacy*, un recital de la poesía de Ajmatova, Mandelstam, Mayakovsky, y Brodsky, concebido y dirigido por Sara Rothenberg (producido por Da Camara of Houston), y musicalizada por Lourié, Ustvol'skaya y Shostakovich, se sumó a la presencia de la cultura rusa en el BIT 99.

En este mismo escenario del Pit, la directora Julia Hollander y el compositor Jeremy Arden, en colaboración con los postgraduados del Royal College of Art an Guildhall School of Music and Drama, reconstruyeron la puesta en escena de la ópera futurista de Kazimir Malievich, Mijail Matiushin y Alieksei Jruchonix, estrenada en 1913, en una versión en inglés, también parte del Festival St. Petersburg;

recurriendo, para ello a la tecnología revolucionaria más reciente de una ópera multimedia, para reconstruir el espíritu anarquista y multidisciplinario original de esta obra.

Entre otras manifestaciones musicales nos encontramos con *Blak on White* (*Schwarz auf Weib*), con el Music Theatre for Eighteen Players of the Ensemble Modern, concebida y dirigida por el compositor Heiner Goebbels, una experiencia músico teatral, cuyo trabajo ha sido comparado con el de John Cage y Frank Zappa, como la expresión musical del siglo XX. Sobre ésta, en particular, la opinión es la de que “Heiner Goebbel's *Black on White* will change the way you feel and think, it will change the way you look at an Orchestra for ever” (*The Scotsman*). El lema para anunciar el espectáculo decía: ¡Vea con sus oídos y escuche con sus ojos!

Otra de las atracciones fue Jessye Norman, interpretando las *Sacred Songs* de Ellington.

No obstante la importancia y calidad de todas estas representaciones, el atractivo principal de la temporada 99 del BITE, fue el ciclo de representaciones del The Beckett Festival, con el que el grupo del Gate Theatre de Dublin participó con la escenificación de la mayoría de las obras de este autor: *Waiting for Godot*, *Happy Days*, *Endgame*, *Play*, *Acts without Words I*, *Act without Words II*, *Come and go*, *Krapp's Last Tape*, *Not I*, *What Where*, *Footfalls*, *Rough for Theatre I*, *Rough for Theatre II*, *Rockaby*, *Ohio Impromptu*, *Catastrophe*, *Breath*, *That Time*, *A Piece of Monologue*, anteriormente presentadas en Dublín y en el Lincon Center. Además de ciclos de conferencias: Exploring Beckett, Laughter and Tears, In Conversation, In Sights, Beckett's Poetry and Novels, y talleres sobre Beckett: el cine y la radio.

Por desgracia, de la programación del BIT 99, sólo pudimos asistir a las representaciones de *Live is a Dream* y de *Scenes from an Execution*, al igual que a la exposición sobre las puestas en escena de las obras de Beckett, efectuadas por varios directores y él mismo: *Samuel Beckett on Stage*, del fotógrafo John Haynes, que formaron parte de este Festival.

Dramaturgos británicos contemporáneos

En el poco tiempo de nuestra estancia nos abocamos a presenciar las escenificaciones en cartelera de autores británicos contemporáneos, en lugar de concurrir a los más recientes estrenos de comedias o espectáculos musicales.

Además de la puesta en escena del drama de Baker, asistimos a una función de *Quartet*, de Ronald Harwood, conocido en México, principalmente por su obra *El vestido*. Como dramaturgo es conocido también en la radio y en la televisión, y a él se debe la exitosa adaptación de *Ivanov*, de Chejov; además de ser novelista premiado, investigador y profesor universitario de teatro.

Quartet fue estrenada en julio de 1999, en el Yvonne Arnaud Theatre, y la temporada actual tiene lugar en el Albery Theatre. A partir del cuarteto que en una escena sostienen el Duque de Mantua, Gilda, Magdalena y Rigoletto, en la ópera de Verdi del mismo nombre, Harwood ha escrito una comedia de costumbres, sobre cuatro personajes: dos hombre y dos mujeres —igual que en el cuarteto—, reunidos en una casa de retiro para músicos.

A la manera de la construcción musical y de la trama de tan famoso cuarteto, considerado como insuperable por la manipulación dramática, Harwood desarrolla una simetría escénica dramática, llena de efectos y golpes teatrales, correspondiéndole a cada uno de los personajes un tono dramático, combinado y entremezclado sabiamente en el relato, de manera que cada entrada y salida, cada uno de los diálogos de los actores pongan en evidencia el tan afamado humor inglés de la “alta comedia”.

Al residir dicho humor en el discurso, y la acción dramática en las situaciones provocadas por éste, se desarrolla un relato escénico que no rebasa los límites de la comedia de costumbres tradicional. Razón por la cual la puesta en escena escenográficamente sigue la convención de un teatro ilusionista, en el que la escenografía es obviamente teatral: un jardín con plantas artificiales, y enredaderas de plástico sobre la verjilla, en la terraza de la residencia, en el primer acto y, en el segundo, dentro de un salón de la misma, con un breve oscuro, para efectuar los cambios finales requeridos por la trama, para el desenlace.

De allí que el éxito de esta comedia se deba al oficio y pericia de los actores, quienes juegan como ellos quieren con las réplicas de sus personajes, efectuando malabarismos discursivos dirigidos al espectador; llenando de efectos graciosos cada una de sus frases, recibidas con regocijo por éste; objetivo fundamental de la dirección de Christopher Morahan.

No obstante que la pirotecnia verbal y las jocosas situaciones son las dominantes, se puede detectar un conflicto subyacente: la soledad y el abandono de éstos artistas de la tercera edad, que

no pueden dejar de revivir tiempos y alegrías pasadas, junto con proceder egoístas, individualistas, que durante su vida activa les impidieran alcanzar la felicidad plena y duradera, mismos que ahora los mantiene lejos de cualquier unión afectiva con el exterior. Sin embargo este conflicto, por subyacente, no determina el desarrollo dramático del primer acto, por lo que no conduce a la culminación de la obra, a desenlace alguno; en tanto en el segundo, sólo consiste en los preparativos para la representación de dicho cuarteto con Play back, siguiendo la línea jocosa de la comedia, dejando de lado los conflictos individuales, al ser más importante la idea de la teatralidad dentro del teatro, que no agrega nada a lo que ya antes se ha hecho en la dramaturgia.

Sobre esta obra el *Time Out* se expresaba:

At least there is more plot in Harwood's sunset play than in the recent *The Ginger Game*, enough to sustain the first half if not the second. It unfolds in a home for retired musicians. Sinden's Wilfred Bond is predictably larger than life, savouring every innuendo and the erotic delights of watching Cole's Cecily going for the morning swim. McCowen's prissy Reggie makes up the trio until they're rejoined by the grand, acerbic Jean (Thorne), with a Norma Desmond-[la protagonista de *Sunset Boulevard*] like belief in her own fame. The suggestion that the four should perform the quartet from *Rigoletto* at a concert for Verdi's birthday fills her with horror. "Art its meaning-less if it does not make one feel", Wilfred proclaims, and Harwood does his best to match up with glimmers of the senility to come and regrets for the long-gone past. The final, not-to-be-revealed resolution to the concert, however, so bizarrely contradicts every idea of why the trio professed it worth doing in the first place, that it ends on an empty note (*Time Out*, september 22-29 1999, p. 153).

The weir

The Weir, obra por la que el dramaturgo Conor McPherson (Dublin, 1971) recibiera el premio Evening Standart Most Promising Playwright Award, al igual que otros más, se estrenó en julio de 1997, y en el Duke of York Theatre en octubre de 1998, en el que aún sigue representándose con un nuevo reparto.

La trama de la obra es muy sencilla: "The play is set in a rural part of Ireland, Northwest Leitrim or Sligo. Present day, Stage setting: a small rural bar:", a éste llega Jack, un parroquiano en sus cincuenta, luego entra Brendan, el patrón, en sus treinta, con una cubeta de carbón para la chimenea. Su conversación gira alrededor de asuntos cotidianos, lugareños, a la que se une Jim, un trabajador en sus cuarenta, cuando arriba.

Posteriormente aparece Fimbar, en sus tardíos cuarenta, un pequeño negociante que se ocupa de una hostería y de la compra y renta de bienes urbanos, acompañado de Valerie, en sus treinta, con la que ha hecho tratos: una casa en la que ésta residirá en este lugar.

Como forma de socializar el encuentro comienzan a contar historias de aparecidos, vividas por ellos, para impresionar a la joven recién llegada de la capital. En un momento parecería que inconscientemente han logrado su propósito con sus cuentos que ponen la carne de gallina, pero el asunto se invierte al ser ellos quienes quedan vivamente impresionados y conmovidos, con un extraño relato sobre su pequeña hija, quien muriera trágicamente,

y la presencia de ésta, incluso a través del teléfono, después de fallecida, razón por la cual ha abandonado todo y se ha refugiado en este apartado lugar.

La acción dramática es determinada por cada uno de los relatos de Jack, Fimbar y Jim, que surgen después de la presentación de la recién llegada, y del correspondiente intercambio de ideas, bromas sobre las actividades y particularidades de cada uno de ellos, de sus vidas, y sobre las noticias del

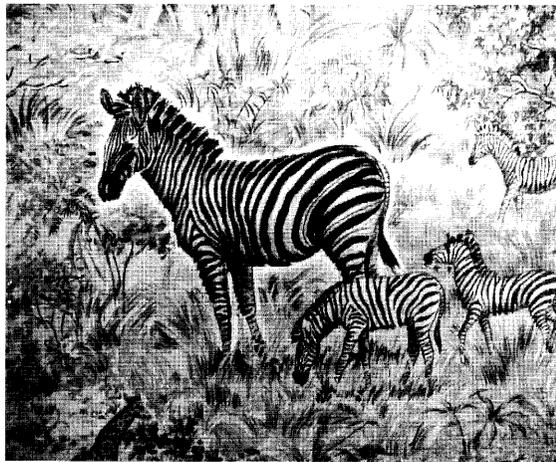
acompañará a casa después de cerrar su negocio.

Como vemos, nos encontramos ante una situación cuyo desarrollo dramático corre a cargo del discurso, a través de la combinación de una rica oralidad, preñada de regionalismos y de las particularidades léxicas de la personalidad de los actantes, de cierto humor grueso, grosero, que por igual nos permite enterarnos de sus vidas; discurso constituido por oraciones breves y el relato monológico, apenas cor-

tado por la intervención de los personajes concedores de las historias, quienes al igual que en una conversación casual, en un *pub*, se permiten discrepar del narrador, agregando o precisando algún detalle; hasta el momento en que se pone en crisis la narración escénica con la historia personal de Valerie, sobre quien recae toda la carga dramática. Como manifestación de la necesidad del hombre de contar historias, reunidos al calor de un fogón, que permite el relato de historias conmovedoras,

y la manifestación de sentimientos fraternales y de compasión por el prójimo; lo cual une, hace más humanos a los individuos. Por medio de un relato moroso, pero fluido, sin precipitación alguna, en el que se van acumulando, no desarrollando, detalle a detalle el comportamiento de cada uno de los protagonistas, creando una atmósfera tibia y amena, pero que al mismo tiempo pone un nudo en la garganta.

Algunos de los juicios vertidos sobre esta puesta en escena y la pieza han destacado:



"Ephémère", detalle.

lugar, con los comentarios y alegatos de rigor sobre cada una de las historias expuestas por los tres, en las que se recupera el imaginario popular regional, entremezclado en el fluir del cotidiano de los habitantes del poblado, a los que se agrega la mención sobre los turistas extranjeros que llegan a veranear, denominados genéricamente como alemanes, pero que en realidad son escandinavos.

Después del relato de la dolorosa experiencia vivida por Valerie, uno a uno se van retirando, hasta finalmente quedar solos Valerie y Brendan, quien la

De la serie "Perfumes".

"A spellbinder that transfixes you... No praise in fact is too high... *The Weir* offers the most exciting evening in theatrical London" *Guardian*

"With bewitching fluency allied to a gift for locating the greatest emotions in the smallest details, and a faultless ear for idiom, MacPerson achieves something remarkable..." *TLS*

"The writing is rich, vivid and often wonderfully funny... a distinctive talent to cherish" *Telegraph*

"Lutterly alluring, beautiful and devious" (*New York Times*)

Conor MacPherson ha recibido por igual el premio de mejor guión en el Festival de San Sebastian por su film *Went Down*.

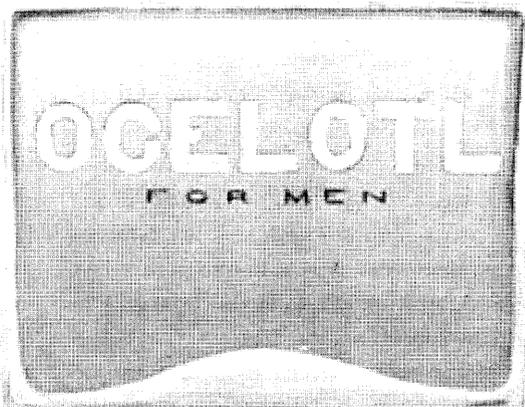
The Royal National Theatre

El Royal National Theatre se encuentra en el South Bank, a la orilla del Támesis, dentro del gran centro cultural británico de los 90, fundado por el Arts Council of England; consistente en un armonioso complejo arquitectónico: salas de concierto —Queen's Hall—, cine clubes, salas de exposiciones, talleres, restaurantes, etc.; todos ellos de frente al río, por lo que en los días con buen tiempo se convierte en centro de reunión de paseantes con sus familias; afirmándose así como uno de los centros culturales más vitales de la Gran Bretaña.

Un ejemplo que debían haber seguido las autoridades responsables de la cultura de nuestro país, al igual que los arquitectos; quienes antes de pensar en el uso y en la función social que debían corresponder a un Centro Nacio-

nal de las Artes, sólo pensaron en su egoísta y supuesta originalidad estética.

El NT: Royal National Theatre, en la actualidad dirigido por Trevor Nunn, uno de los directores británicos más importante desde hace décadas, inició sus actividades en esta sede en 1992 y cuenta con tres salas: Olivier, Lyttelton y Cottesloe, donde se representan a los clásicos, grandes producciones de teatro musical y nuevas piezas, y así mismo acoge otras compañías.



Carlos Márquez.

"Ocelotl", 2001. (Detalle), acrílico s/t.

Además de funciones teatrales y de danza el NT es, a su vez, un centro cultural en sí mismo: programa en los vestíbulos y en espacios abiertos una gran serie de eventos y actividades para público de todas las edades, como conciertos, conferencias, cursos, talleres, exposiciones; actividades casi siempre relacionadas con las escenificaciones en cartelera.

Por otra parte, no hay que olvidar la enseñanza teatral, y para ello cuenta con The Studio para estudiantes o profesionales, en el que dramaturgos, ac-

tores, directores, diseñadores y grupos teatrales, reciben entrenamiento, ya sea a través de cursos y talleres formativos o de actualización.

En tanto, en su librería central, se encuentran libros especializados sobre teatro y sus propias publicaciones, se expenden los textos de las obras que se representan en sus salas; videos, audio-cassettes, CD, postales; en fin, todo aquello que corresponde a una tienda de regalos, relacionados con el teatro, comenzando con las T-shirts. La renta de vestuario o de mobiliario utilizado en sus puestas en escena, también están a disposición de quien sea, que puede rentar desde un traje o un mueble, o la producción completa de una obra.

A esto hay que agregar los magníficos restaurantes: el Mezzanine, el Terrace Café, el Expresso Bar, el Olivier Buffet. Además del Long Bar, en la planta baja, cada sala cuenta con el propio, abierto antes, durante los intermedios y después de la función. Sin mencionar el gran restaurante, abierto a todo público, a un costado del NT, con un servicio rápi-

do de autoservicio, con platillos calientes y fríos, para restaurarse rápida o tranquilamente dentro o en la terraza, disfrutando de la vista que ofrece el malecón del Támesis y el paisaje de la ribera opuesta.

Candide

Candide, la adaptación musical del relato homónimo de Voltaire, del compositor norteamericano Leonard

De la serie "Perfumes".

Berstein —concluida a mediados de 1950—, considerada en su estreno (1956) como un pastiche instrumental, ha sido reestrenada en el Olivier por los directores John Cair y Trevor Nunn en abril del 99, con el nuevo grupo de la Royal National Theatre Company, en versión del mismo John Cair.

Al parecer esta nueva producción de la en un momento considerada más que ópera o comedia musical, opereta, ha acaparado la atención del público londinense y la crítica; en esta temporada como lo muestran algunas notas periodísticas:

“And oustanding revival” *Sunday Express*

“You laugh, you weep, you cry... a total blast” *Daily Mirror*

“A triumph of ensemble” *Financial Times*

“Tremendous... bursting whith energy, inteligence, imagination and the sheer infectious pleasure of creative sprit” *Sunday Times*

“A leap forward for the National and its new ensamble” *Observer*

“An unqualified triumph... Don't miss it” *News of the World*

En efecto, la puesta en escena de este fulgurante espectáculo, logra todo esto y más, gracias a los diversos estilos de actuación propuestos por la dirección de actores, exigidos por los cambiantes episodios y cuadros musicales; además de vigor y capacidad vocal y dancística, por parte de los actores.

Consideramos que el éxito de esta nueva versión se debe a la abierta teatralidad brechtiana en su relato escénico, al igual que en la dirección de actores; lo que le confiere un tono y un contenido (subtexto), más actual, a las ideas filosóficas de Voltaire sobre la moral, en “El mejor de los mundos posibles”. Teatralidad brechtiana que de seguro se debe a la asistencia de Trevor Nunn, autor de memorables escenificaciones con la Royal Shakes-

peare Company; al igual que en el escenario del Barbican, como *Los miserables*. No hay que olvidar que en sus inicios dirigió *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, a principios de los años sesenta, en plena influencia del teatro de este autor; misma que encontramos en su memorable escenificación de *Nicholas Nickleby*, codirigida por su colega John Cair, a finales de los setenta.

De hecho la presencia de Voltaire como narrador de la historia y conductor de la acción dramática, desdoblado en el personaje del filósofo Pengloss, propicia esta concepción de puesta en escena. Por otra parte, tanto el escenario circular giratorio, la magnífica iluminación, que crea la espacialidad y temporalidad de una escenografía ausente, constituida de sólo algunos elementos de utilería y el diseño de vestuario, permite no sólo situar las situaciones por las que atraviesan los personajes sino además los cambios rápidos del elenco; lo que permite un vigoroso relato de la anécdota y de la acción dramática.

En este espectáculo, al contrario de las puestas de varias obras musicales del exitoso compositor Andrew Loyd Webber como *Cats*, *Starligh Express*, o *Sunset Boulevard*, dirigidas por Nunn, la superproducción descansa en el desempeño actoral y en la ejecución musical de la orquesta, velada tras un telón negro, en la parte posterior del escenario, que sigue por circuito cerrado el desarrollo de la acción y el desempeño escénico de los actores.

El espectáculo se sostiene escénicamente por casi tres horas, pero después de éstas, parece decaer en los postreros quince o veinte minutos; debido, por una parte, a problemas de la adaptación original del relato, cuyas particularidades ya han sido asimiladas

del todo por el espectador, para quien, como a nosotros, de seguro se han agotado las expectativas, y por la propia forma de cómo ha sido resuelto el último cuadro, que no ofrece un final brillante, optimista o esperanzador, como suelen concluir las comedias musicales; razón por la cual la nota de *Time Out* concluye:

This musical wants the best of both worlds: it wants us to laugh at the matter-of-factness that attends human misery but also to have an emotional investment in Candide and his fellow unfortunates. It uses the principal comic device - repetition - to try to build towards a heartfelt climax. There may be a musical smart enough to pull that trick off, but this isn't it (September 22-29 1999, p. 157).

The Oresteia

La nueva versión de la *Orestiada*, efectuada por Ted Hughes, trabajo póstumo que concluyera antes de morir en 1998, persigue, al igual que muchas de las versiones de obras dramáticas europeas y adaptaciones de la narrativa clásica británica escenificadas en el teatro londinense en los últimos veinte años, la traducción estilística, en un discurso del todo reconocible por los espectadores actuales.

Por otra parte esta versión ha reducido a dos partes la composición dramática de la trilogía: *The Home Guard* y *The Daughters of Darkness*; habiendo sido la primera de éstas estrenada el 24 de septiembre de 1999, en tanto la segunda se programaría también en el escenario del Cottesloe Theatre para ser estrenada el 1 de diciembre. Ambas bajo la dirección de Katie Mitchell, cuyo curriculum incluye la dirección de dos trabajos previos para el NT, *The*

Phoenician Women para la RSC y *Las criadas* para el Young Vic.

En el ámbito escénico de este teatro del NT, una especie de teatro arena de dimensiones menores a las del Olivier, con características de un espacio múltiple, para la experimentación, muy parecido al Sor Juana de la UNAM, se estrenó la primera parte de la antes trilogía esquiliana, a cuya primera función tuvimos la oportunidad de asistir.

Si bien, como anteriormente fuera señalado, esta nueva adaptación dramática está dirigida al espectador de nuestros días, la directora a su vez propone una puesta en escena que a toda costa pretende actualizar la obra del autor de la tragedia ateniense, como si el propio sentido y contenido trágico implícito en ésta, no fueran intemporales y universales.

Para ello la diseñadora Vicki Mortiner creó un dispositivo escénico consistente en artefactos —utilería— contemporáneos: camillas de ambulancias, sillas de ruedas, etc., y vestuario retro en boga, principalmente para los soldados y el coro (en algunos momentos vestidos como reporteros estereotipados con gabardinas, sombreros, micrófonos, cámaras fotográficas y de video, etc.); en tanto Ifigenia niña ronda por todo el escenario “videando” lo que sucede, a su vez proyectado sobre una pantalla que cubre un extremo del rectángulo del ámbito teatral; al igual que escenas de la guerra de Kosovo.

Como si fuera poco, esta superposición de contenidos y de sucesos, por sí mismos excluyentes, el tratamiento de la trama dramática: el cambio y triunfo del patriarcado sobre el matriarcado; con lo que concluye la trilogía: la transformación de las Erinias en Euménides, ante el predominio del dios Apolo y su protección brindada a Orestes, Mitchell efectúa su lectura

escénica a partir del feminismo más rabioso y galopante, sólo que su discurso escénico se agota muy pronto, de manera que en el intermedio, después de la primera hora y media de tantos excesos sin ton ni son, aprovechamos para huir, en tanto el resto del público corría al bar a recoger su trago previamente ordenado, a restaurarse, o a los WC.

Aparte de esa militancia feminista que cambia del todo el contenido y el sentido ideológico histórico de la trilogía, nos encontramos con una serie de recursos técnico teatrales disímbolos que sólo se van acumulando, además de una pirotecnia no integrada narrativa y escénicamente, por lo que no hay una coherencia estilística; amén de una intensidad actoral de principio a fin, que más que agilizar el relato, vuelve primario y superficial el conflicto, con una mimesis desprovista de contenido, al ser evidente y obvio su propósito escénico, por lo que éste se vuelve anecdótico y, en consecuencia: aburrido y tedioso, no obstante los ruidosos efectos de bombas, explosiones y gritos.

Otros de los estrenos en este espacio —Cottesloe Theatre—, fueron *El mercader de Venecia* (1594/5), dirigida por Trevor Nunn —puesta en escena ampliamente aplaudida—, y *The Darker Face of the Earth* (1994), estreno en el Reino Unido de la obra de la norteamericana Rita Dove, premiada con el Pulitzer, dirigida por James Kerr. En tanto en el Olivier se presentaron *Los veraneantes* (1904), de Gorky, en nueva versión de Nick Dear (1999), dirigida por Trevor Nunn, y *Money* (1840), de Edward Bulwer-Lytton, dirigida por John Caird; mientras que en el Lyttelton se presentaron las últimas funciones de *Look Back in Anger* (1956), la pieza mundialmente famosa de John

Osborn, dirigida por Gregory Hersow, y el estreno de *Remember This*, de Stephen Poliakoff; junto con las escenificaciones visitantes de *The Colour of Justice*, una indagación de Stephen Lawrence, editada por Richard Norton-Taylor, dirigida por Nikolas Kent, del Virginia and West Yorkshire Playhouse, con producción del Tricycle Theatre, y *The Diary of One Who Vanished*, canciones de Leos Janajec (1917), de poemas de Ozeif Kalda (1916), en versión de Seamus Heaney (1999), dirigida por Deborah Warner, de la English National Opera and the Royal National Theatre.

En tanto *Closer*, de Patrick Marber, dirigida por Paddy Cunneen, se encontraba en gira en el extranjero y *Copenhagen*, de Michael Frayn, dirigida por Michael Blakemore, al igual que *And Inspector Calls*, de J. B. Priestley, dirigida por Steaphen Daldry; junto con *Cloudstreet*, la novela de Tim Winston, adaptada por Nick Enright y Justin Monjo, dirigida por Neil Armief, un espectáculo australiano cuya gira es apoyada por el NT, tenían sendas temporadas en teatros del West End.

Otra actividad más del NT es el proyecto: NT2000, en el que se analiza el desarrollo de la dramaturgia en la centuria pasada, con la revisión diaria de 100 piezas.

El Globo

En el Soutwark, cerca del London Bridge, junto al Támesis, se ha efectuado la reconstrucción del antiguo Teatro del Globo, hoy rodeado por antiguas bodegas de siglos anteriores, principalmente de vinos importados del continente, entre estos el famoso

porto, el cherry, el madera, por lo que el lugar se ha convertido en otro importante centro cultural y social de menores dimensiones a los dos anteriormente mencionados, que le han dado nueva vida a la zona, hoy llena de tabernas y acogedores restaurantes. Zona que se convertirá en otro gran polo cultural de esta ciudad, con la readaptación de una enorme carcasa de una central eléctrica, que funcionara hasta 1981, salvada de la picota por sus características arquitectónicas, construcción ya restaurada, en la que la Tate Gallery albergará su colección de arte moderno, en tanto la sede se destinará a las artes plásticas británicas.

El estreno de *Antonio y Cleopatra*, en este teatro shakespiriano, provocó un gran escándalo en Londres, al adjudicarse el actor Mark Rylance el papel de Cleopatra, en esta escenificación "isabelina", en la que los papeles femeninos son interpretados por actores. Rylance, director artístico del teatro, al igual que de la puesta en escena, fue ampliamente censurado, en particular por las primeras actrices británicas, al apropiarse, según éstas, de un personaje que les correspondía interpretar a ellas.

La crítica a su vez no fue para nada indulgente con la actuación y la puesta en escena de Rylance, en tanto el éxito de taquilla no se hizo esperar, más por el escándalo desatado, por esta versión rechoncha y casquivana de la emperatriz mediterránea, como fuera descrita por la prensa, que por el morbo del travestismo.

En efecto, sobre el escenario encontramos una Cleopatra, más parecida a una loca desmecatada, a una *drag queen*, que a una bella y fuerte mujer, consciente de su rol histórico, al mismo tiempo perspicaz y apasionada. El resultado no se hace esperar, al convertirse ese personaje trágico en una fas-

tidiosa, caprichosa, celosa, ama de casa, cuya inconstancia la torna cambiante a cada momento, brincoteando de un lado a otro de este escenario maravilloso como es el del Globo (remember *Shakespeare in Love*), de manera que todos los actores tienen que correr tras ella, con los consecuentes risotadas del público, convirtiendo la obra de Shakespeare en un auténtico circo.

Los pobres actores, pertenecientes a The Red Company, que la escenifica, en primer lugar Paul Shelley —Antonio—, tienen que sobrellevar tal desatino de su director. De manera que no coinciden los tonos de la representación, cuando Cleopatra no está frente al escenario; aunque Rylance se la ingería en estar siempre atrayendo sobre sí la atención del público con todos sus afectamientos gestuales y al dejarse caer constantemente sobre el piso cuando le da la pataleta, por lo que todo mundo corre a colocar cojines, antes de derrumbarse Cleopatra en algún sitio del escenario.

Como señalábamos, tal fue el éxito de público que con anticipación sólo pudimos conseguir un boleto para la matiné (2 pm), del último día de la temporada, gracias a los buenos oficios del agregado cultural de la Embajada Mexicana en la Gran Bretaña, a través de la directora del Centro Cultural Mexicano en Francia. El resultado es que un público atraído por el escándalo, aunque en el patio se encontraba gran cantidad de escolares, gozaba feliz tal desatino, animado con sus carcajadas aprobatorias los desfiguros de este actor.

ART

En México nunca fuimos invitados a al-

guna de las representaciones de la escenificación de *Art*, la comedia de Jasmina Reza, ni tampoco tuvimos interés en asistir a éstas, una vez leídas las reseñas sobre la obra. Así que en esta breve estancia en Londres, un día que nos encontramos con boletos disponibles en las taquillas de entradas a medio precio de Leicester Square, en un teatro localizado a unos cuantos pasos y casi a punto de iniciarse la matiné (3:00 pm), nos entró la curiosidad por conocer esta obra de éxito mundial. Sobre todo por conocer la siguiente anécdota.

En su temporada de estreno en el teatro de Champs-Élysée de París, el actor escocés Sean Connery asistió con su esposa a una función. A éste le encantó la obra, y con David Pugh la produjo en Londres en 1996; estrenándose en el teatro Wyndhams, donde sigue representándose hasta ahora, cambiando varias veces de reparto, y ya con reservaciones para el año 2000.

La comedia puede interpretarse desde tres perspectivas, ya sea la de la función que cumple como tal: un producto sumamente recomendable para pasar un buen rato (1:20), gracias a la escritura dramática que brinda la posibilidad de interpretar tres papeles para el lucimiento de los actores que los encarne; la de la evaluación, de la reflexión, sobre la naturaleza del arte del siglo XX; o la de la reconsideración sobre los lazos de amistad y camaradería que ponen de manifiesto su verdadera esencia como seres humanos, en un momento no provocado por el planteamiento o surgimiento de conflictos individuales, como lo exigiría el modelo aristotélico.

Tanto la puesta en escena, como la dirección de actores de Matthew Warchus, la escenografía de Mark Thomson y, en particular, la ilumina-

ción de Hugh Vanstone, persiguen los tres aspectos, mismos que se alcanzan gracias a la indudable capacidad y entrenamiento actoral de quienes representan a los tres protagonistas; en este caso Nicholas Woodeson (Marc), Art Malik (Serge) y Frank Skinner (Yvan), quien indudablemente se lleva las palmas, al ir descubriendo actitudes y sentimientos inesperados, para construir paso a paso su personaje; hasta quedar olvidada su imagen inicial.

Algunos críticos especializados piensan que tal resultado se debe en mucho a la presencia de los grandes actores —celebridades del escenario británico— que en los distintos repartos han asumido los papeles, más que a la propia comedia de Reza; sin menosprecio alguno hacia su trabajo. En tanto otros se han preguntado si podría hablarse de una dramaturgia posmoderna que plantea una nueva escritura escénica para poner de manifiesto los conflictos individuales de las relaciones sociales de fin de milenio; lo cual conduce a una nueva perspectiva de construcción de personajes, a partir de una anécdota-situación minimalista.

Posiblemente haya algo de esto.

El west-end, el off west - end y el fringe

No cabe la menor duda de que Londres es una de las grandes capitales del teatro, si no es que La Capital, ya sea el teatro oficial de las grandes compañías, como algunas de las que hemos mencionado anteriormente, además del amplio apoyo suplementario de la iniciativa privada, de organizaciones civiles, o de algunas personas, lo que

ha permitido mantener la tradición y el gusto por el teatro, desde hace varios siglos. La otra forma de producción es la de los teatros profesionales, denominado como teatro del West End, del que también hemos mencionado algunas escenificaciones, y el de los denominados Off-West End y Fringe.

En esta ciudad, al igual que en N. Y., donde el Off Broadway, resulta casi siempre más interesante, por lo propositivo: escénica o dramáticamente, estos dos últimos tienen las mismas características, variando sólo las formas de producción: la del Off-West End se aproxima en mucho al del West End y resulta por igual un teatro profesional; en tanto en el Fringe nos podemos encontrar con propuestas escénicas de carácter experimental y de búsqueda, o con formas casi embrionarias de lo que puede ser la innovación y, algunas veces, con un teatro casi vocacional, casi de aficionados que, precisamente por esto resulta atrayente por su desenfado o desfachatez.

En el West-End, al igual que en Broadway, las comedias musicales y los dramas y comedias de costumbres son los dominantes en la cartelera. En este otoño pudimos contar hasta veinticinco, incluyendo a *Candide*, considerada como tal. De éstas algunas tienen una larga permanencia como *Starlight Express* (“Booking to March 2000”, ¡En septiembre!), *Miss Saigon*, *The Phantom of the Opera*, *Cats* —a cuyo pre estreno asistimos en 1981—, *Les Misérables*—por igual en 1985; por citar sólo algunos títulos. En tanto las nuevas producciones: *Chicago* (con Chita Rivera), *A Saint She Ain't, I Love You, You're Perfect, Now Change*, o *Whistle Down the Wind*, el último trabajo de Andrew Lloyd Webber, sobre el que se dice: “The man who

dominated the '80s, and didn't do badly in the '90s, has finally lost his touch”, aunque en cartelera se señalaba: “Booking to March 200”. O las más recientes: *Saturday Nighth Fever*, *The Godmagogs Gobbledygook*, *The Lion King* —en preestreno—; o algunas en gira como: *Gumboots*. una suerte de *Tap Dogs* sudafricanos.

Otra particularidad del teatro del West-End, es el hecho de que casi siempre en sus escenarios tienen lugar la mayoría de los estrenos de la dramaturgia británica, misma que es editada casi simultáneamente, de manera que las obras pueden adquirirse en los propios teatros, mismos que cuentan con una abundante lista de títulos.

Con tan poco tiempo, esta vez no nos aventuramos ni en el Off-West End, ni en el Fringe, ni tuvimos la oportunidad de asistir a alguna función de la RSC, ni tampoco del Old y Young Vic; particularmente al primero, en el que se presentaba *Jeffrey Bernard is Unwell*, de Keith Waterhouse, protagonizada por Peter O'Toole, ya que concluía temporada el mismo día que *Antony y Cleopatra*, más para esta puesta en escena no logramos conseguir entradas por encontrarse agotadas con muchísima anterioridad.

Esta visita confirmó la idea que tenemos sobre el teatro británico: un teatro que surge del texto mismo, que el director pone a disposición de los actores para su desempeño, y no para el lucimiento propio sino para destacar la obra dramática en cuestión; lo cual lo convierte en una delicia. Como lo demuestran las puestas en escena de Trevor Nunn y John Caird.

¡Lástima que no se pueda asistir con frecuencia a éste ni al Festival de Edimburgo, indudablemente el festival escénico más importante del mundo.

LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA... ¿LITERATURA DE HOMBRES?

Mariana Olivera West

México, sociedad y cultura de los siglos XX y XXI, la transición de los siglos. México moderno y globalizado, en donde el libre mercado y la democracia se presentan como los sistemas ideales para conducir la economía y la política nacional y el país se inserta en el proceso de formación de una sociedad y una cultura global en la que se enaltecen valores muy ligados al individualismo —entendido como el esfuerzo personal para el buen funcionamiento de la sociedad— la libertad de expresión, el respeto a los derechos humanos, la tolerancia, la igualdad de sexos...¿tolerancia?, ¿igualdad de sexos? No en demasía, no más allá de lo conveniente...

La literatura generada durante la época podría considerarse como un fiel reflejo de las costumbres sociales y culturales de una nación que ha llevado a cabo procesos de franca modernización para incluirse en la dinámica mundial de la economía, la política, la

sociedad y la cultura. Procesos que, quizás, chocan con viejas tradiciones, se contraponen a las “buenas costumbres”, y que no deben sobrepasar ciertos límites a riesgo de provocar cambios sociales que podrían perjudicar a ciertos círculos dominantes. En materia de igualdad de los géneros, encontramos una literatura que denota poca modernización en cuanto al papel desempeñado por las mujeres. La presencia femenina entre los personajes de las obras, cuando ocurre, es en los roles tradicionales en los que se ha enmarcado a las mujeres y su lugar en la sociedad dista de ser equiparable al de los hombres en lo que concierne a sus oportunidades de desarrollo y sus libertades de acción y de expresión.

Encontramos una literatura en su mayoría de hombres, en la que es notable la ausencia femenina en algunas obras, su bajo perfil en otras, o su total sometimiento o su anulación, no

sólo por parte de los hombres, sino de la sociedad como un todo, y en muchos casos de manera conciente y voluntaria por parte de las afectadas. Los personajes femeninos, con algunas excepciones, desempeñan papeles marginales y poco significativos para la historia, fungen como ornato, como atractivo sexual, objeto de placer, son mujeres por completo dependientes de los hombres que rigen sus vidas, o soportan el desprecio y los malos tratos proporcionados en su ámbito social por el simple hecho de ser mujeres.

“Y ya que a ti no llega mi voz ruda, óyeme sordo, pues me quejo muda.”..

Mutismo, ausencia. No es difícil que la historia transcurra sin que figuren en ella las mujeres. No son indispensables, si acaso como parte del escenario. En *El Juramento*, de Antonio Parra, protagoniza un grupo de muchachos que llevan a cabo todos los actos relevantes, y se hace alusión a las mujeres tan sólo para aclarar que, “Mi ruca. Me dijo que había llegado anca la Dora”.¹ Fuera de eso, y de la presencia marginal de Dora, las mujeres no tienen papel alguno en la venganza que constituye la trama de un cuento corto. En su cuento *El pozo*, que también tiene

¹ Parra, 1996. p. 12.

como tema principal una revancha, no encontramos una sola alusión al sexo femenino, demostrándonos que es absolutamente prescindible.

Ignacio Padilla, en *Amphitryon*, muestra con maestría cómo se puede dejar fuera a las mujeres. En su obra aparece la madre de un joven que emprende una odisea con tal de vengar al hombre que usurpó la identidad de su padre. Mujer que "...se había enclaustrado en un mutismo imbatible...";² y que si bien desencadenó en su hijo la curiosidad y los deseos de venganza al relatarle la verdad acerca de su padre, tiene, en la obra, escasas intervenciones y desconocemos casi por completo su perfil pues el autor no se preocupa por crearle una personalidad, o darle un nombre. Es, por así decirlo, un elemento circunstancial de la historia, muere cuando ésta apenas comienza a desarrollarse, y además muere de sífilis, lo que seguramente no habla muy bien de su comportamiento. Aparece también la madre del Thadeus Dreyer que provocó el accidente de tren, una viejecita de quien se dice en cuatro líneas que se obstinaba en recordar a Thadeus su verdadera identidad a través de sus cartas hasta que su esposo interrumpe la correspondencia. Así ocurre con las otras dos mujeres de la historia: la madre y la abuela de Goliadkin –quien habría de convertirse en el protector del joven Kretschmar– en medio de una marejada de sobresalientes personajes masculinos a los que se llega a conocer a profundidad y llevan el hilo de la historia.

Oscar Liera, por su parte, desarrolla su obra *Un misterioso pacto*, con la sola actuación de Samuel y el Tipo, y en

ella las únicas referencias al género femenino son para que el Tipo cuente que "...a mí una pinche puta me botó al mundo...";³ y Samuel hable sobre la novia que tuvo alguna vez, quien "...estaba pensando en los demás y en todo menos en mí: su boda, sus amigas, el traje, las despedidas, la fiesta, los padrinos, los regalos, el pastel...".⁴ Por su parte, el Tipo expresa no sentir inclinación por el sexo, ni con mujeres ni con hombres, por interesarle tan sólo su mota. En otro momento, Samuel menciona a la anterior ocupante del departamento ubicado en el piso de abajo, calificándola como una maestra muy buena onda.

Es notoria la ausencia de mujeres o la poca importancia que se les otorga en el desarrollo de las historias. Se sitúan estas en el México contemporáneo o en la Alemania Nazi, a través de ellas descubrimos la visión de los autores, descubrimos un mundo en el que las decisiones, las acciones, los desenlaces, están en manos masculinas, mientras que el desempeño femenino se limita a la periferia, y no llega ni siquiera a ser una presencia verdadera y consistente.

"Amago de la humana arquitectura, ejemplo de la vana sutileza"

Cuando aparecen las mujeres con un carácter definido, en la mayoría de los casos no escapan a los roles sociales que tradicionalmente se les han asignado. Así, encontramos a las mujeres en el papel de prostitutas, madres, espo-

sas, maestras, bailarinas, o secretarias. Las caracteriza o la debilidad de su carácter, o la limitación de sus aspiraciones, su incapacidad para pensar, o su total sujeción a las decisiones masculinas. Se constituyen en personajes complementarios de quienes no depende la sucesión de hechos desarrollada a lo largo de la historia.

Las prostitutas son la primera experiencia sexual para Gustav y Heinrich a sus 17 años en la novela de Jorge Volpi *En busca de Klingsor*, mientras que en *El cazador*, de Antonio Parra, Joel es ávido cliente de un burdel y Úrsula, una de las prostitutas del lugar se convierte en su obsesión. En *Como una diosa*, el mismo autor nos narra una noche de trabajo de Julia, una prostituta que, sin embargo, no puede deshacerse del recuerdo de su esposo y por más que se lo repite a sí misma no consigue reunir las fuerzas para actuar según sus propios deseos. Así, después de un recorrido infructuoso por las calles, regresa a casa para encontrar al marido durmiendo la borrachera, "Respiró profundo para contener el llanto, y mientras se acostaba, murmuró: Hoy tampoco pude atreverme, infeliz. Pero te juro que mañana sí. Mañana sí..."⁵

Pero aparecen también mujeres instaladas en su papel maternal y protector, como en el peculiar caso de Barbarela, la mujer barbona de David Toscana en *Santa María del Circo*, quien en su papel de fenómeno de circo sin familia a quien cuidar, deja salir su instinto maternal profesando cuidados a don Alejo, el dueño del circo: "Para entonces don Alejo nuevamente se había sumido en su letargo y Barbarela dedicó todo su esfuerzo a reanimarlo".⁶ Y en la misma obra encontramos

2 Padilla, 2000. p. 16.

3 Liera, 1987. p. 610.

4 *Ibid.* p. 612.

5 Parra, *op. cit.* p. 52.

6 Toscana, 1998. p. 161.

a Narcisa cuidando de Fléxor como si fuera un hijo, y a Mágala después de haber ido en busca de comida “A comeer- llamó Mágala como ama de casa”.⁷ Demostrando que aún en situaciones inverosímiles es como si las mujeres llevaran en la sangre el deseo de servir y de proteger, una especie de instinto hogareño y maternal.

Por supuesto tenemos a las mujeres cuya meta en la vida es casarse, como es el caso de Elizabeth, la novia de Francis Bacon en *Klingsor*, mujer de quien se dice que “Junto con esta obsesión por las telas, los velos y los encajes, la cercanía del matrimonio hizo que Bacon descubriese un nuevo secreto de Elizabeth: la creciente fuerza de sus celos”.⁸ Mujeres, paranoicas, enfermas de celos, como Isabelle en *Los negros pájaros del adiós*, quien hace gala de inseguridad es extremadamente posesiva con su joven amante: “(Muy molesta). ¿Qué falta de respeto es esto? ¿Qué se están pensando ustedes? ¿Qué estaban haciendo ahí abajo? (Histérica) ¡Me vas a hacer perder la cabeza, Gilberto, estas cosas no se hacen! ¿Quién es esa mujer?”.⁹ O como Nora, la mujer irracional de *La noche más oscura*, paranoica y desquiciada, que teme que alguno de los misiles que pudieran ser lanzados a Houston durante la Guerra del Golfo cayera en Monterrey, y al ocurrir un apagón espera ver el hongo nuclear en cualquier momento y frenética se estrella contra la ventana de su departamento, a pesar de los llamados de su marido a conservar la calma.

Caso aparte es Irene, la espía en *Klingsor*, la mujer astuta que encuentra la forma de engañar a Bacon y utilizar-

lo para sus propios fines. Que hizo de los nazis sus enemigos y decidió oponerse a ellos por iniciativa propia, aunque habría que tomar en cuenta la fuerte influencia de su padre. Sin embargo, no puede dejar de mostrar los rasgos que marcan a su género. En realidad, ella sirve a su partido, cumple órdenes, y representa los papeles que le encomiendan para llevar a cabo misiones que le son ajenas, portando un nombre igualmente ajeno e impuesto. Convince a Bacon con un arrepentimiento que no sabemos real o fingido, se muestra débil ante él, sumisa, “Quizás lo nuestro comenzó así, pero no contaba con que yo terminaría enamorándome de ti... ¡Lo juro! Todos los días me torturaba, pero me daba demasiado miedo... Debí hacerlo hace mucho, antes de que tú lo descubrieses... Te amo”.¹⁰ Logra así, que en la novela se le otorgue un mérito muy poco usual: “Bacon me traicionó por culpa de una mujer”,¹¹ otra de las facetas de la mujer, son la perdición del hombre, lo son en *Aventurera*, y es la mujer quien ocasiona el enloquecimiento del hombre en la obra *Él*, no podía ser de otra manera, ¿o no fue Eva quién perdió a Adán?, y con él, a toda la humanidad. Pero aquí no se detiene la gama de papeles que puede representar una mujer, también sabe ser el centro de las miradas, el atractivo visual... el objeto.

“Esto que ves, engaño colorido”

Las mujeres son para verse, para tocar-

se, para admirar su físico, utilizarse y desecharse, y el ejemplo perfecto lo encontramos en *El placer de morir*, de Parra. Para Roberto, el protagonista, las mujeres son instrumento puesto a su disposición para ser sometidas a su placer y no es otra su utilidad. Entre sus preciosos recuerdos contamos el de la adolescente a quien enamoró “cuando las putas dejaron de tener el atractivo de la novedad”,¹² que le proporcionó la delicia de rasgar el primer himen, y además, “Vencida por el amor, no se atrevió a poner reparos en los deseos de Roberto, que experimentaba con ella todas las fantasías que brotaban de su mentalidad de sádico en ciernes. La sodomizó, la flageló. La obligó a representarle las más descabelladas comedias, la llevó a todos los límites imaginables para una muchacha como ella y, al final, después de extraerle hasta el último rastro de placer, la olvidó”.¹³ Pero para que exista un sádico tiene que haber un masoquista. y la propia pareja actual de Roberto le pide “Pégame (...) hazme lo que quieras”.¹⁴ Y él, en su persecución de la máxima satisfacción, no duda en acabar con su vida con tal de sentir “...la satisfacción de haber experimentado la última frontera del placer”.¹⁵

Las mujeres no tienen otro valor que el concedido por su físico, que debe estar hecho para gustar a los demás, o mejor ocultarse. Esto lo plasma Inés Arredondo en su relato de lo que piensa un hombre en la parada de autobús a las dos de la tarde cuando “Volteó buscando un ejemplo de lo que pensaba, casi deseaba, pero en ese momento no había en la parada más

7 *Ibid.*, p. 74

8 Volpi, 1999. p. 83.

9 Liera, *op. cit.*, p. 627.

10 Volpi, *op. cit.* p. 429

11 *Ibid.*, p. 440.

12 Parra, *op. cit.*, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 30.

14 *Ibid.*, p. 35.

15 *Ibid.*, p. 37.

mujer que la muchacha; sí, a lo lejos estaban dos vendedoras de tacos, gordas, envejecidas y con carnes colgantes (...). Le hubiera gustado enseñárselas a la muchacha y hacerle ver que eran más deseables que ella...”¹⁶ Aún cuando la muchacha era ajena a ese tipo de preocupaciones sobre su propio cuerpo y “se sentía consciente y feliz de que su pelo flotara al viento, de que la ropa se pegara a su cuerpo”,¹⁷ la visión masculina tan sólo podía evaluarla en términos de su belleza física. Volpi, por su parte, nos explica cómo Francis Bacon gozaba descubriendo una amplia diversidad de mujeres para elegir, excitándose con las pequeñas diferencias físicas que encontraba entre ellas, y “Exploraba aquellos especímenes con la lucidez de coleccionista que siempre le impidió acercarse, siquiera un poco, al cariño”.¹⁸

Pero también están las mujeres que viven de exhibir su cuerpo, como la mulata extravagante que se presenta en el Bar Cristal junto con otras tantas bailarinas exóticas a lo largo de *El cazador*, o Josephine Baker en *Klingsor*, que según Heinrich es “...lo último de lo último!”¹⁹ pero de acuerdo con Gustav “Excedía todas las descripciones de Heinrich. Frenética, danzaba envuelta en una falda hecha con plátanos (...) poseía, en efecto, un atractivo salvaje, pero al mismo tiempo era una sutil encarnación del movimiento...”²⁰ También está Narcisa, el atractivo visual del circo Mantecón Hermanos, quien recibe aplausos con tan sólo salir al escenario montada en un caballo, pero se sabe sopesada de acuerdo con sus atributos físicos: “Rectifico, a mí sí me

aplauden, pero una muchacha bonita la consiguen donde quiera. Incluso don Ernesto llegó a decirme que el público prefería una mujer más nalgona, más chichona”.²¹

Y si el cuerpo llega a convertirse en la prioridad, la voluntad, el pensamiento y la inteligencia de las mujeres queda anulada. En *Las mariposas nocturnas* Lía, que es en realidad Raquel, intercambia su libertad por una vida de lujos en la que tiene resueltos todos sus caprichos y ve abiertas las puertas de su desarrollo intelectual, artístico y material. Se torna ella misma un pequeño capricho de don Hernán y puede satisfacer todos sus deseos siempre que no tengan que ver con su capacidad de ser y de decidir sobre su propia vida. Disciplinada a fuetazos, compensada con grandes riquezas y viajes, el vacío la lleva a marcharse de la casa de su benefactor “...erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal”.²²

“Yo no puedo tenerme ni dejarte...”

La dependencia, el anclaje a la vida de un hombre, que las puede hacer felices o no, que puede satisfacerlas o crearles un enorme vacío, que puede engañarlas. Qué importa. Las mujeres no serían nadie si no tuvieran un hombre a través de quien vivir, no tendrían motivos para estar sobre la Tierra. En *Atrapada* encontramos una Paula profundamente infeliz, profunda y volun-

tariamente infeliz. “Nadie me obligó, yo sola empecé a vivir para esperar a Ismael. Sin embargo, mis lentas horas de soledad no estaban vacías, mi deseo de ser tal como él quería que fuera las llenaba...”²³ Esta mujer se anula totalmente y se desprecia, todo a través de su esposo. Se considera indigna de él, inferior, y su peor miedo es que él la desprecie. Su autoimagen totalmente tergiversada, se sabe convertida en otra mujer “...pensé en Marcos, en mis padres, y encontré que la que ellos conocían y querían había muerto, y que si vieran quién era yo ahora se horrorizarían”.²⁴ No sólo se encuentra transformada, sino que los frutos de su transformación son por demás patéticos “...la pérdida para siempre de lo que yo creí como una loca que era, al fin, mi hogar, con mis cosas...mi marido...mi amor. Lleno, vacío...todo estaba lleno de vacío”.²⁵ Pero no por ello pretende buscar un cambio, sigue aferrada al hombre que la minimiza, y aún después de un episodio romántico con su antiguo amor admite estar contaminada, prefiere seguir en condición de amante de Marcos, pero siempre al lado de Ismael.

Vivien, la amante negra de Francis Bacon en *Klingsor*, no se cansa de volver a él una y otra vez, de soportar que él se avergüence de ella y procure no presentarla en público. Cuando él le anuncia que prefiere no salir de paseo con ella, a ella se le humedecen los ojos, pero “No hubo un solo reproche ni una sola queja, sólo la misma tristeza de siempre”.²⁶ Se ve obligada a aceptar que Bacon contraerá matrimonio

16 Arredondo, 1998. p. 112.

17 *Ibid.*, p. 114.

18 Volpi, *op. cit.* p. 67.

19 *Ibid.*, p. 129.

20 *Ibid.*, pp. 130-131.

21 Toscana, *Op. Cit.* p. 123.

22 Arredondo, *Op. Cit.* p. 165.

23 Arredondo, *Op. Cit.* p. 169.

24 *Ibid.* p. 174.

25 *Ibid.* p. 181.

26 Volpi, *Op. Cit.* p. 71.

con una chica que es rica, le gusta a su madre, y sobretodo es blanca. Ante todo, Vivien se mantiene a su lado cuando él se lo pide, y aunque sabe que su relación con Bacon no tiene futuro, es una mentira "...y, algo todavía más grave, que se defraudaban, pero nada hay más falso como una verdad que no quiere escucharse".²⁷ Por lo tanto, "Como otras veces, Vivien permanecía tendida sobre las sábanas (...) y esperaba su llegada con la serenidad de la víctima que aguarda a su verdugo",²⁸ Vivien no tiene el control de su relación con Bacon, su curso depende de él, y mientras él así lo decida, pueden seguir juntos "Bacon estaba decidido a disfrutar de Vivien como el vagabundo que exprime, hasta el cansancio, su última naranja".²⁹

"En perseguirme, mundo, ¿qué intereses?"

Son recurrentes las alusiones a la condición femenina como algo inferior, peyorativo, "pareces vieja", cuando un hombre es demasiado cobarde o muy sensible, "eso hasta una vieja lo puede hacer", "ya vas a llorar como niña", "no seas mariquita", "tenía que ser mujer"... ser o parecerse a la mujer es el peor de los insultos, como si no se pudiera caer más bajo. Si es ya difícil para ellas figurar en sociedad, ser tomadas en cuenta, tener oportunidades y libertades para desarrollarse y asumir responsabilidades diferentes, deben, además, enfrentarse con los prejuicios, la discriminación y el rechazo, que pueden ser encubiertos o explícitos, como lo ex-

presan dos personajes de Liera en *Al pie de la letra*:

Andrés: Pinches viejas, ¿no? Ya no se puede confiar en ellas
 José: ¿Cuándo se ha podido? Son unas cabronas; todas quieren lo mismo.
 Andrés: Sí, lo mismo.
 José: Y luego quieren que las tratemos con delicadeza.
 Andrés: Son cabronas".

En la novela de Volpi, desde la óptica de Francis Bacon, "todas le parecían lo suficientemente tontas como para confundir una raíz cuadrada con el bulbo de una orquídea",³⁰ con tal de protegerse de ser rechazado por una de ellas. Por su parte, en *Santa María del Circo*, Balo hace gala de desprecio cuando aconseja a Hércules "¿A ti te agrada pegarle al enano? (...) Pues te diré- concluyó Balo con una sonrisa y echando la cabeza hacia atrás-, no se compara con el deleite de golpear una mujer".³¹ En la misma obra, Mandrake se burla de los actos contorsionistas de Fléxor diciendo que son cosas para mujeres, y en la óptica de Hércules su nueva taza de baño "...por mucho supera la piel de una mujer...".³²

"Finjamos que soy feliz, triste pensamiento un rato..."

En la referencia de Carlos Monsiváis a las mujeres mexicanas, al movimiento feminista como tal y a la lucha por las reivindicaciones del sexo femenino, lo considera como el más trascendente del siglo XX sea y afirma que "La derecha intenta en vano oponerse a las tesis y el vocabulario de las feministas, pero género, digamos, es término ya

aclimatado".³³ Pero no se pueden ocultar las expresiones que reducen a la mujer, que son parte de la cotidianidad, y que no se escuchan únicamente de la boca de los hombres. Ciertamente es que, como lo plasma Monsiváis en su análisis, es posible ahora encontrar a hombres bajo las órdenes de una mujer, y encontrar mujeres fuera de su casa realizando trabajos importantes, y sobretodo realizándose a sí mismas. El autor puede afirmar que las mujeres han dejado de interpretar siempre a la "Sufrida Mujer",³⁴ pero lo cierto es que la realidad reflejada en la literatura de finales del siglo XX y principios del XXI contiene todavía muestras innegables de la represión y la autorepresión femenina, y su función de objeto.

Bibliografía

- Arredondo, Inés, "Río Subterráneo", en *Obras Completas*. Siglo veintiuno editores. México, D.F. 1988.
 Buñuel, Luis, Director. "Él", México, 1953.
 Liera, Óscar, "Las dulces compañías", Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1987.
 Olmos, Carlos, "Aventurera". México, D. F. Puesta en escena en julio de 2000.
 Monsiváis, Carlos, *Aires de familia*, Anagrama, México, D. F. 2000.
 Padilla, Ignacio, *Amphitryon*. Espasa. México, D. F. 2000.
 Parra, Eduardo A. *Los límites de la noche*, Era. México, D. F. 1996
 Toscana, David. *Santa María del Circo*. Plaza & Janés, México, D. F. 1998.
 Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*, Seix Barral, México, D. F., 1999.

27 *Ibid.*, p. 95.

28 *Ibid.*, p. 94.

29 *Ibid.*, p. 95.

30 Volpi. *Op. Cit.* p. 67.

31 Toscana, *Op. Cit.* p. 169.

32 *Ibid.*, p. 146.

33 Monsiváis, 2000. p. 108

34 *Ibid.* p. 173.

DEL HOMO SAPIENS AL HOMO LUDENS

Rosaura Hernández Monroy

En el célebre libro la *República*, Platón dice: “No habrá pues, querido amigo, que emplear la fuerza para la educación de los niños; muy al contrario, deberá enseñárseles jugando, para llegar también a conocer mejor las inclinaciones naturales de cada uno” (536e-537a). Este pensamiento se reiteró a lo largo de los siglos en numerosas ocasiones; así Montaigne, tan frecuentemente moderno en sus puntos de vista, se pronuncia por no aceptar otro estímulo para la enseñanza que el placer del neófito y descarta cualquier imposición o contrariedad. Más tarde, Celestín Freinet y María Montessori incorporaron esta perspectiva lúdica a sus métodos pedagógicos. El juego es una actividad fundamental de todos los humanos: su carácter libre y a la vez simbólico, donde se conjuga la innovación permanente con la tradición, lo convierte en una especie de emblema total de nuestra

vida. Según la contundente frase de Novalis: “jugar es experimentar con el azar”.

En esta misma línea de pensamiento se encuentra el libro *Investigación y creatividad* de Cecilia Naranjo Sánchez, donde la autora visualiza el sentido lúdico de la vida, como una de las vías para potenciar la creatividad. La propuesta general del libro es lograr que en el proceso enseñanza-aprendizaje el estudiante aprenda lo diferente, lo posible, a partir de lo inusual, y logre elaborar desde su propia experiencia; ya que el pensamiento creador implica jugar con lo que ya se sabe y también desaprender para aprender de manera diferente y creativa.

De forma sencilla y amena la Lic. Naranjo nos va guiando por el arduo sendero de los conceptos, para que comprendamos qué es investigar, en qué consiste el proceso creativo y cómo desarrollar una personalidad creativa;

para que una vez que manejemos estas cuestiones teóricas, podamos aventurarnos en algunas técnicas de creatividad. Éstas se pueden trabajar individualmente o en el ambiente de un grupo, ya que el libro está orientado a la posibilidad de implementar un taller de creatividad para la investigación.

La autora define la creatividad como una ruptura de límites, impuestos o autoimpuestos; por lo tanto hay que permitirse la posibilidad de atreverse, exponerse a la posibilidad del fracaso. Sugiere desechar el exceso de certeza,



Carlos Márquez.

De la serie “Cocopipis”, 1994.

Arte-objeto.

la sujeción a la costumbre, la renuncia a jugar, la miopía ante los propios recursos, el miedo a lo desconocido. Por supuesto después de librarse de todas estas ataduras el trabajo se incrementa, porque viene la fase de la construcción; pero el pensamiento creativo enfrenta cualquier dificultad ya que se caracteriza por una actitud positiva y curiosa.

Con un epígrafe de Issac Newton: "Lo mejor para crear es ponerse a crear", Cecilia Naranjo abre uno de los apartados más interesantes del libro, el relacionado al proceso creativo. La autora analiza la forma en que estamos atrapados en una rutina que desmotiva nuestros impulsos creativos. Inmersos en la repetición, la seguridad y la inercia; rehuimos el esfuerzo, la novedad y el riesgo, por lo tanto debemos realizar una revisión crítica de nuestros hábitos y no mantenernos en "más de lo mismo".

Al delinear la personalidad creativa, la autora nos muestra las características cognitivas, afectivas y volitivas que la conforman. Entre ellas destacan la audacia, la autoestima, la capacidad crítica, la curiosidad intelectual y la imaginación. Resume lo que es la personalidad creativa en una disposición para elaborar ideas, una capacidad de

desarrollar una actitud crítica para aceptar las limitaciones propias, así como para impulsar cuestionamientos certeros, y un poder de adaptación para trabajar bajo presión.

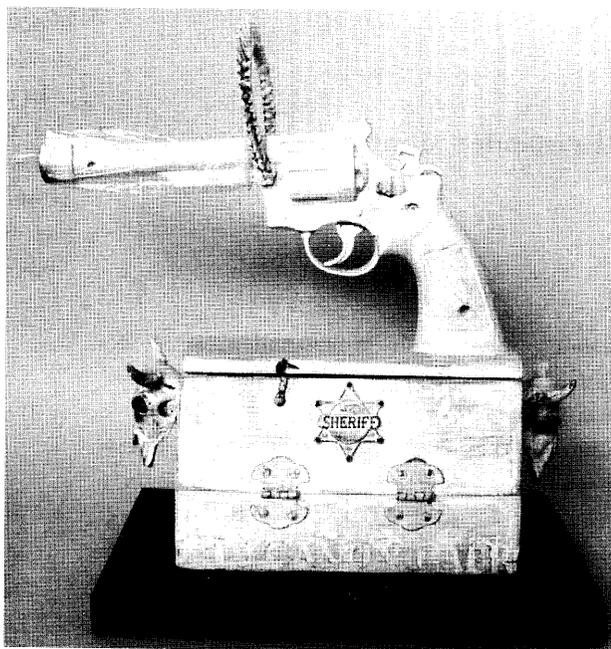
Este libro nos vincula necesariamente con las brillantes ideas del polémico escritor George Sorel, fiel corresponsal del filósofo italiano Benedetto Croce, quien estuvo domi-

el goce pasivo o la paz o la seguridad que podría encontrar al rendirse a las presiones externas; así con el trabajo impone su personalidad sobre el medio recalcitrante. Esta no es, desde luego una idea nueva; está en el corazón de la gran revuelta contra el racionalismo y la Ilustración, que animó las sectas alemanas protestantes, hacia el final del siglo XVIII, a celebrar la primacía de la voluntad humana contra las fuerzas materiales.

De esta manera *Investigación y creatividad* nos invita a reflexionar que el verdadero fin de la vida humana es crear, es hacer algo digno del hacedor, es esforzarse por ser y hacer algo, así como respetar el esfuerzo de otros. En estos tiempos de cambios, ante el desencanto de las promesas de la modernidad, es gratificante encontrarnos con libros como éste, que sin idealismos ni utopía, nos empuja a dejar nuestra pasividad,

para transformarnos en seres creativos y confiados en nuestras propias capacidades.

Cecilia Naranjo Sánchez, *Investigación y creatividad. Cómo implantar un taller de creatividad para la investigación*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2000. 63 pp.



Carlos Márquez.

"Cada cañón con su condón", 1995. 35 x 35 x 13 cms.

nado por la idea de que el hombre es un creador que se realiza sólo cuando crea y no cuando pasivamente recibe las cosas. Los hombres, decía Sorel, no son esencialmente buscadores de la felicidad, la paz o el conocimiento, sino que buscan realizarse a sí mismos a través de una espontánea, libre, actividad creadora; así el individuo vive plenamente en y por sus obras, no por

DIOS ESTÁ EN TODAS PARTES, O CÓMO DIOS SE DESNUDÓ EN EL BARRIO DE ST. JACQUES*

Alejandro Ortiz

Esta sentencia no sólo se vincula con el título de su más reciente trabajo publicado, sino también parece ser la clave para introducirse con plenitud en el universo literario de Michel Matelas; quien, con su tercera novela, consigue no sólo recuperar el hilo de los juegos lingüísticos y literarios tan comunes en su literatura, sino que también logra llevar al ámbito del cuerpo humano como microcosmos de la vida social de una ciudad, todo el aire balsámico del Roussillon, con su luz promotora de los devaneos vanguardistas de la plástica de los años veinte y las estridencias perturbadoras de la consabida Tramontana.¹

Michel Matelas en sus trabajos anteriores (*Sous l'ombre des platanes* y *Des olives et des sarments: couvertures de l'amour*; ganadora ésta última del Premio Colliure A. Machado y la anterior del Prix

Méditerranée de Littérature), había ya logrado colocarse como uno de los más impactantes exponentes de la literatura erótica contemporánea. No sólo por su capacidad de narrar; casi como si fuese un partido de rugby el acto amoroso, sino también y sobre todo por esta perfección con que se apodera de la lengua y hace con ella giros inusitados; demostrando que para un escritor sensible el concepto de pureza lingüística no siempre es el camino adecuado. Hay en la técnica narrativa de Matelas algo que recuerda esa novela de Angel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, pero no pasa de ser un parentesco literario; pues a Matelas, particularmente en *De cómo Dios se desnudó en el barrio de St. Jacques*, lo vemos incorporando continuamente en su novela grandes trozos narrativos en francés, en español, en catalán, en magrebí y hasta expresiones en latín que fluyen de la misa dominical del reducto Lefèbrista de Perpignan o las netamente mexicanas como: "Chinguen todos a su madre, luego existo", dependiendo del espacio social en que transcurre la acción. Difícil trabajo le va a dar a Adolfo Castañón, cuando

como editor tenga que organizar toda esta deliciosa jerigonza de lenguas entrelazadas. Tal vez, la solución sea realizar una edición con versiones bilingües de los capítulos de la novela que lo requieran.

De cómo Dios se desnudó en el barrio de St. Jacques, presenta la búsqueda incesante del placer en una ciudad que es a la vez el lugar de la acción y el protagonista, hasta que con asombro descubrimos que el centro del gozo se encuentra, en lo que corporalmente corresponderían a los genitales, en el antiguo y popular Quartier de St. Jacques de Perpignan. Centro de confluencia comercial y de tráfico de toda suerte de mercaderías, incluyendo la carne humana (viva, se entiende), al mismo tipo que un pzaradigótico² en donde convergen y confluyen —no sin conflicto— las diversas etnias y culturas que habitan la región. La novela concluye con un apoteósico coito en forma de bacanal propiciatoria entre los Pirineos, los ríos, las torres de las iglesias y los almacenes departamentales como Auchan, junto con las playas de Canet, Argèles y Barcarès.

Saludamos la aparición de *De cómo Dios se desnudó en el barrio de St. Jacques* de Michel Matelas, con la certeza y la complicidad de Adolfo Castañón de que esta novela aportará nuevos bríos a la narrativa hispano-franco-americana, a pesar de lo que algunos críticos literarios ahogados en la mediocridad de la erudición intelectual, digan al respecto.³

2 Neologismo desarrollado por el teórico Fernando de Toro, para desentrañar el efecto rizoma en el teatro y la literaturas de la postmodernidad.

3 Véase al respecto el ensayo de Leonardo Martínez Carizales "Los asesinos de la narrativa hispanoamericana" en *La Jornada semanal*, supl. de *La Jornada*, 7 de enero de 1996.

* Miche Matelas, *Cómo Dios se desnudó en el barrio de St. Jacques*, Perpignan, Torcatis Editions, 1995: 345 pp.

1 No en vano el propio García Márquez se dio el lujo de darle vida literaria a este viento en sus ya clásicos *Doce cuentos peregrinos*.

“COMPRENSIÓN Y EXPERIENCIA DEL ARTE EN GADAMER”. Es un ensayo que intenta establecer una disertación sobre el problema de la experiencia del arte dentro de sistema hermenéutico de Gadamer. Se parte de una exposición teórico –filosófica de conceptos fundamentales en el pensamiento del filósofo en estudio, como lo son la comprensión, la fusión de horizontes, y el trinomio de la experiencia del arte.

“LA ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA”. Intenta mostrar cómo, suele designarse y expresarse la espacialidad, los lugares, los sitios en los que viven los objetos y las personas. Tomando distintos ejemplos de la novelística y del cuento, expone algunas de las maneras en que aparece. Las palabras nos instalan en una espacialidad singular, única que puede contener las ideas de proporción y altura, ancho y profundidad, en alusión al mundo real, pero que en el contexto narrativo despliega una imagen diversa a la que podemos ver en otras manifestaciones.

“JOSÉ CARLOS BECERRA: VÉRTICES DE SU TIEMPO POÉTICO”. Se acerca a una lectura del libro central del poeta tabasqueño José Carlos Becerra (1936-1970) *Relación de los hechos, bajo tres vértices de su tiempo poético*: intuición, conciencia y tiempo. En cada una de ellas, el análisis discurre por la necesidad creadora –del poeta– de ordenar al mundo con palabras, la travesía temporal que escapa de estadios poéticos y la permanencia de un verdadero poeta capaz de admirar y transformarse. Desde esa profunda convicción, la investigación vuelve aprehensibles los elementos citados, crea presencias irrenunciables en la poesía itinerante de Becerra y abre po-

sibilidades convenidas para el análisis de otros libros completos.

“MAGIA COLONIAL: SINCRETISMO DE CULTURAS”. Este texto analiza el sincretismo que se dio en lo relativo a la magia durante la época colonial, en donde confluyeron sobre la base de las culturas locales, la española y la africana. La revisión del tema está ilustrado con algunos de los múltiples casos que se conservan, a la fecha, en el Archivo General de la Nación de México.

“EL HERBARIO DE CONSUELO LLORENTE-AURA”. En este artículo se estudian los elementos mágicos de la novela corta *Aura*, publicada por Carlos Fuentes en 1962, que permiten que la anciana Concuelo Llorente se convierta en la joven Aura. Al parecer Consuelo recobra la juventud por el poder de las plantas de sombra –usadas en hechicería– que cultiva en su jardín.

“VIOLENCIA Y PLACER: EN TORNO A DULCES COMPAÑÍAS DE OSCAR LIERA” de Antonio Marquet constituye un original acercamiento a las cuatro obras de Oscar Liera que se publicaron en la unidad del libro, *Dulces compañías*. Estas son: “Al pie de la letra”, “Bajo el silencio” “Un misterioso pacto”, “Los negros pájaros del adiós”. En la tetralogía lieriana se reflexiona sobre el amor desde la perspectiva de una violencia que está marcada con el sello de lo inevitable y que conduce al homicidio.

“DESARROLLO DE HABILIDADES ARGUMENTATIVAS EN LENGUA ESCRITA”. En este trabajo se explican los fundamentos teóricos de la argumentación desde el enfoque de la lingüística textual para formular un diseño curricular que busque incrementar la competen-

cia discursiva en los alumnos universitarios

“MÉTODOS DE EVALUACIÓN LINGÜÍSTICA EN LENGUAS EXTRANJERAS DE LA UAM-A (Caso particular: inglés)”. Este trabajo presenta los resultados de los instrumentos departamentales de evaluación nivel “A” (básico) para la Coordinación de inglés de Lenguas Extranjeras de la UAM-A. El estudio incluye las etapas esenciales para desarrollar exámenes como son: las especificaciones, el piloteo, la operacionalización, la obtención de índices de facilidad, discriminación y facilidad con el fin de lograr instrumentos confiables y válidos de medición sobre el aprovechamiento de los alumnos que aprenden inglés como lengua extranjera en esta Universidad.

“LINGÜÍSTICA FORMAL Y FUNCIONAL; CATEGORÍAS FUNCIONALES Y OTROS ASPECTOS DE SU COMPLEMENTARIEDAD”. En un nivel metateórico, se repasan las características globales que presentan las teorías lingüísticas de corte funcional y las que presentan las teorías lingüísticas de corte formal (generativo), pertenecientes todas a la escena lingüística nortamericana. Los dos enfoques resultan ser fundamentalmente complementarios; se sugiere que su divergencia de perspectiva enriquece nuestra comprensión del fenómeno consituado por el lenguaje humano.

“LOCURAS DE AMOR Y DE MUSAS”. Mezclando hipótesis de Platón, Erasmo, Kant, Schiller y Foucault, “Locuras de amor y de musas” distingue la psicosis, o locura de Furias, de las manías positivas, ejemplificando con Don Quijote, el personaje más fiel a las locuras de Eros y Venus hasta que, desgraciadamente, cae en la tanática cordura y muere.

COLABORADORES

FUENTES HUMANÍSTICAS, 21/22

Margarita Alegría de la Colina estudió Lengua y literatura hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, misma Institución en que realizó estudios de maestría y doctorado, grado que obtendrá con la tesis: *Historia y religión en Profecía de Guatimoc de Ignacio Rodríguez Galván*. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la UAM Azcapotzalco desde 1989. Ha publicado artículos de crítica literaria en diversas revistas especializadas y en algunos libros colectivos; además de textos de carácter didáctico sobre la práctica de la redacción.

Nicolás Amoroso Boelcke es autor de *Tata Dios*, un guión cinematográfico, narrativa, UAM-A. *El acto de crear*, ensayo, UAM-A. “Las artes plásticas y el diseño”, en *Trece ensayos sobre arte y diseño*, UAM-A. “Creación: contexto de la idea”, ensayo, en *Un encuentro de la historia y la teoría del arte con el diseño*, UAM-A y de otros artículos publicados en diversas revistas universitarias.

Begoña Arteta. Profesora titular del Departamento de Humanidades, UAM,

Azcapotzalco. Ha publicado *El destino manifiesto en los viajeros anglosajones 1830-1840*, *Fray Servando Teresa de Mier. Una vida de novela*, *La primera Exposición de Arte Prehispánico por William Bullock*, y varios artículos.

Gloria Cervantes. Maestra en Letras Españolas, cursó la Maestría en Ciencias del Lenguaje en la BUAP, ha sido profesora de Redacción Universitaria en la UDLA-P, actualmente es profesora Titular de tiempo completo en el Departamento de Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, impartiendo materias como Metodología de la Lectura. Su trabajo de investigación se ha centrado en la propuesta de una gramática textual como alternativa para solucionar el problema de la comprensión discursiva en el ámbito universitario.

Gabriela Cortés. Lic. en Derecho por la UAM-A, estudios de posgrado en la Maestría de Lingüística Aplicada en el CELE de la UNAM. Profesora-investigadora de tiempo completo en la Coor-

dinación de Lenguas Extranjeras del Departamento de Humanidades de la UAM-A. Coordinador del Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada. Recientemente publicó: “El significado del silencio como un valor cultural en la clase de lenguas extranjeras” y “La construcción del significado en un Contexto Intercultural”, (UAM, 2000)

Silvestre Manuel Hernández, nacido en la ciudad de México, ha realizado estudios de Danza Contemporánea en el INBA; es Licenciado en Filosofía por la UAM – I, Posgrado de Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX por la UAM – A. Estudios de Maestría en Teoría Literaria (UAM – I). Actualmente estudia la Maestría en Filosofía en la UNAM. Es autor de “El vacío o la comunión con el ser en la obra de Josefina Vicens, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 12.

Martha Islas. Egresada de la licenciatura en lingüística de la ENAH (Escuela Nacional de Antropología e Historia, México), obtuvo una Maestría en Lingüística en El Colegio de México y otra en la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY-Buffalo), es candidato a doctor por El Colegio de México y pasante de doctorado en lingüística por la Univ. Estatal de Nueva York. Sus áreas de interés son la interfase sintaxis-semántica —en especial los verbos psicológicos, tanto en el español como a nivel tipológico—, y la descripción de las lenguas cholanas (mayas).

Antonio Marquet. (1955) es ensayista (*Archipiélago dorado: el despegue creador en Agustín Yáñez*, UAM, 1997) ; *Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay a fin de milenio*, UAM, 2000); traductor

(Samuel Beckett (*Sobresaltos*, UAM, 1990); Michel Foucault (*El poder: cuatro conferencias*, UAM, 1989); Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI, México, 1992; *De gustación*, UNAM, México, 1993); Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, Siglo XXI Editores, México, 1993); Serge André. *¿Qué quiere una mujer*, Siglo XXI, México 2001) y profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco.

Oscar Mata es doctor en literatura mexicana por la UNAM y profesor de de tiempo completo en la UAM-Azcapotzalco. Fue becario del Centro Mexicano de escritores. Obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Literario Malcolm Lowry 1987 y el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas en 1971. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

Elsa Muñiz es profesora/Investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco, del Departamento de Humanidades. Investigadora Nacional (SNI), Doctora en Antropología. Maestra en Historia y Especialista en Estudios de la Mujer por el Colegio de México. Autora del libro *El enigma del ser: la búsqueda de las mujeres*, UAM, 1994. Colaboradora en las revistas *Fuentes Humanísticas*, *Cuicuilco*, *Acta Sociológica*, *Alegatos*, *Nueva Antropología*, entre otras.

María Rosa Palazón. Licenciada en Letras Españolas, Maestra y Doctora en Filosofía por la UNAM. Investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesora de Filosofía de la Historia y Seminario de Estética (UNAM). Investigadora Nacional Nivel III. Coordinadora del Equipo editor de las *Obras* de Fernández de Lizardi. Autora de varios libros y antologías; colaboradora en libros y revistas nacio-

nales y extranjeras. Ganadora del premio Vidas para leerlas 1998 (CONACULTA) por *Imagen del hechizo (autobiografía de Lizardi)*.

Edelmira Ramírez Leyva es miembro del Departamento de Humanidades de la UAM-A. Estudió el doctorado en Letras Iberoamericanas y actualmente es candidata al Doctorado en Historia. Ha realizado diversas investigaciones y publicaciones sobre la época colonial, entre los textos publicados destacan *Análisis de un sermón barroco del siglo XVIII* y *Beatas embaucadoras de la Colonia*.

Guadalupe Ríos de la Torre. Autora de *La prostitución femenina en la ciudad de México durante el porfiriato*. México, UNAM, 1991.

Profesora investigadora tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-A. Candidata a Dra en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Francisco Roberto Rojas Caldelas es Lic. en Diseño Industrial por la UAM-A, estudios de posgrado en la Maestría de Lingüística Aplicada en el CELE de la UNAM. Profesor-investigador de tiempo completo en la Coordinación de Lenguas Extranjeras del Departamento de Humanidades de la UAM-A. Recientemente publicó el artículo "Certificación: diferencias entre el sistema de evaluación británico y norteamericano" (UAM, 2000).

Ernesto Sosa es licenciado en relaciones internacionales por la UNAM y realizó estudios de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Es Maestro en estudios Diplomáticos por el Instituto Matías Romero. Miembro del Servicio Exterior Mexicano desde 1992, se desempeñó como agregado diplomático en la Embajada de México en Brasil y actual-

mente es director de formación diplomática de la Academia del Instituto Matías Romero. Ha sido profesor de política internacional e introducción a la ciencia política en la UNAM.

Marcela Suárez Escobar. Licenciada en sociología, maestra en historia, doctora en historia, es actualmente profesora titular "C" en la Universidad Autónoma Metropolitana. Investigadora Nacional Nivel I, ha publicado alrededor de 40 artículos especializados, coordinado 5 libros, y escrito 2 como autora individual: *Hospitales y Sociedad en la ciudad de México del siglo XVI* y "Sexualidad y norma sobre lo prohibido. La ciudad de México en las postrimerías del virreinato". Actualmente prepara otro más: *La delincuencia y el control social en la primera mitad del siglo XIX en México*.

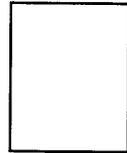
Francisco Daniel Téllez Vázquez (Ciudad de México, 1972). Licenciado en Educación (ENSM), cursó la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX (UAM-A) y actualmente la Maestría en Letras Modernas en la UIA. Coautor de los poemarios "Paraguas para remediar la soledad (1997) y "Ritual de los culpables" (1998). Ha colaborado con artículos literarios en revistas como *Imprenta* (IPN) y *Desarrollo Académico* (UPN), entre otras.

Vida Valero Borrás es Profesora-investigadora titular del Departamento de Humanidades; Coordinadora de Lenguas Extranjeras. Licenciada en Letras Inglesas por la UNAM. Cursó la Maestría en Aprendizaje Humano en la Universidad de Brunel y la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX en la UAM-A. Entre sus publicaciones se destacan: *Claruscuro del descenso y vuelos nocturnos poemarios* (UAM, 1982) y *Fragmento de sombra, antología poética de Ariel Valero* (selección y prólogo, UAM, 1994).

- *Fuentes humanísticas* es una publicación semestral del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Azcapotzalco que aparece en enero y junio de cada año.
 - El Comité editorial de la revista agradece las sugerencias y comentarios que los lectores se sirvan hacer por escrito.
 - Para cualquier aspecto relacionado con la difusión de la revista, sírvase entrar en contacto con el coordinador editorial de *Fuentes humanísticas*.
 - Con el objeto de agilizar la correspondencia, nos permitimos sugerirle que fotocopie la siguiente formà y la remita debidamente llenada. Doblada como aerograma, no necesita sobre.
-
- **SUBSCRIPCIÓN** (un año) 180.00 pesos (nacional); 30 US Dls. (internacional)
 - **CANJE**
(Sírvase anexar una propuesta)
 - **DONACIÓN**
(Sírvase anexar una petición)

REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

- Departamento de Humanidades
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas
Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.
MÉXICO



REMITENTE

- NOMBRE: _____
- DIRECCIÓN: _____
- CÓDIGO POSTAL: _____ CIUDAD _____ PAÍS _____
- TELÉFONO: _____ FÁX: _____
- DIRECCIÓN ELECTRÓNICA _____

Usted puede adquirir *Fuentes Humanísticas* en:

Gandhi 121
Miguel A. de Quevedo núm. 121
Chimalistac C.P. 01050
Tel.: 56 61 09 11
www.gandhi.com.mx

Gandhi Bellas Artes
Av. Juárez núm. 4
Centro C.P. 06050
tels.: 55 10 42 3 al 35
www.gandhi.com.mx

Gandhi Lomas
Av. de las Palmas núm. 840
Lomas de Chapultepec C.P. 11000
Tel.: 52 02 61 46
www.gandhi.com.mx

Gandhi Ibero
Av. Prolongación Paseo de la
Reforma núm. 880

Lomas de Santa Fe C.P. 01210
tel.: 52 92 31 81
www.gandhi.com.mx

Librería del Sótano Coyoacán
Miguel A. de Quevedo núm. 209
Coyoacán C.P. 04310
tel.: 55 54 98 33
www.elsotano.com.mx

Librería del Sótano Juárez
Av. Juárez núm. 20
Centro C.P. 06050
tel.: 55102596
www.elsotano.com.mx

**Librería del Sótano
Colegio de México**
Camino al Ajusco núm. 20
Bosques del Pedregal C.P. 10740

tel.: 54 49 30 00 / 1001
www.elsotano.com.mx

FCE Alfonso Reyes
Carr. Picacho-Ajusco núm. 227
C.P. 14200
Tel.: 52 27 46 81
www.fce.com.mx

FCE Octavio Paz
Miguel A. de Quevedo núm. 115
Chimalistac C.P. 01070
Tel.: 54 80 18 01
www.fce.com.mx

Librería Internacional
Av. Sonora núm. 206
Hipódromo C.P. 06100
tel.: 52 65 11 65
www.libinter.com.mx

CONVOCATORIA

- A investigadores en estudios de género, literatura, lingüística, historia, cultura e identidades nacionales, filosofía, teatro y cine, a que aporten material para el número 22 (otoño del 2001).
- *Fuentes humanísticas* publica artículos y ensayos de investigación inéditos, bibliografías críticas, notas hemerográficas de revistas, reseñas bibliográficas.
- Los criterios de dictaminación del material valoran la originalidad del tratamiento del tema y su aportación científica, la solidez metodológica, argumentación y coherencia del texto, apoyado en una bibliografía amplia y pertinente, así como en los atributos estilísticos de la exposición.
- El material presentado debe ceñirse a los criterios editoriales de *Fuentes humanísticas*.
- Fecha límite de entrega de material: 29 de mayo de 2001.

Normas para la presentación de originales

1. Se enviarán tres ejemplares impresos de cada texto, acompañados de su correspondiente archivo, capturado mediante cualquier procesador de palabras de uso amplio. Deberán ser versiones definitivas e inéditas con una extensión entre 12 y 25 cuartillas (tipo de 14 pts., 28 renglones, 60 caracteres por línea).

2. El título del trabajo se escribirá en mayúsculas sin subrayar. El nombre del autor y de la institución a la que pertenece aparecerán al final del texto y se anexará nota bio-bibliográfica del autor no mayor de 5 líneas (50 palabras).

3. Los temas de los artículos requieren apegarse a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, identidad cultural, lingüística, literatura).

4. Los trabajos de investigación incluirán un resumen de los mismos en donde se describirá el pro-

blema, la metodología y los resultados de la investigación, sin exceder 5 líneas (50 palabras).

5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán a renglón seguido y con márgenes a ambos lados, mayores que los del resto del cuerpo del texto.

6. Las referencias bibliográficas se harán de acuerdo con el formato empleado por *Fuentes humanísticas*. Las fichas bibliográficas se elaborarán de acuerdo con el siguiente modelo: Parra, Eduardo Antonio, *Los límites de la noche*, Ediciones Era, México, 1996. 134 pp.

7. Las colaboraciones deberán ser entregadas junto con las copias suficientes que permitan una comunicación fácil con los autores (dirección electrónica, teléfono, fax y domicilio...)

8. La Revista *Fuentes humanísticas* no devolverá originales.

9. No se considerarán las colaboraciones que no reúnan todos los requisitos arriba señalados.



Hacia nuevos retos

Universidad Autónoma Metropolitana
Vigilando el futuro

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casi abierta al tiempo

Azacapozalco