

292

LAS MIRADAS DE LA CRÍTICA
LOS DISCURSOS
DE LA CULTURA HOY

Rosaura Hernández Monroy
Manuel F. Medina
Javier Durán
(coordinadores)

LAS MIRADAS DE LA CRÍTICA
LOS DISCURSOS DE LA CULTURA HOY

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

SERIE LITERATURA

#218542
C.B. 2894771

LAS MIRADAS DE LA
CRÍTICA
LOS DISCURSOS
DE LA CULTURA HOY

ROSAURA HERNÁNDEZ MONROY
MANUEL F. MEDINA
JAVIER DURÁN
(COORDINADORES)



2001

2894771

Rector General
Dr. José Luis Gázquez Mateos
Secretario General
Lic. Edmundo Jacobo Molina
Rector de la Unidad Azcapotzalco
Mtro. Víctor M. Sosa Godínez
Secretario de la Unidad
Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán
Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lic. Guillermo Ejea Mendoza
Jefa del Departamento de Humanidades
Lic. Gabriela Medina Wiechers
Coordinación de Difusión y Publicaciones de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades
Lic. José Luis Zarazúa Vilchis

UAM
F1208
M5.74

Primera edición, 2001
Los derechos de reproducción
de esta obra pertenecen a sus respectivos autores.
© Para la presente edición, Universidad Autónoma
Metropolitana-Azcapotzalco
ISBN 970-654-958-7
Depósito Legal
Derechos reservados conforme a la ley.
Se prohíbe la reproducción por cualquier medio sin el
consentimiento de los titulares de los derechos de las obras.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de noviembre del 2001
en Ediciones y Gráficos Eon, S.A. de C.V., Av. México-Coyoacán 421,
03330 México D.F. Tel. 5604 7263. El tiro consta de 1 000 ejemplares.
División de Ciencias Sociales y Humanidades. UAM Azcapotzalco.
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas. Tel. y Fax: 53 18 91 09

Impreso en México
Printed in Mexico

Contenido

A manera de prólogo
Rosaura Hernández Monroy
Manuel F. Medina
Javier Durán
13

Parte I
Una mirada al siglo XIX

Del mito religioso al mito histórico
en un poema mexicano del siglo XIX
Margarita Alegría de La Colina
19

Retrospectiva histórica y moderación
romántica en *El inquisidor de México*
de José Joaquín Pesado
Leticia Algaba Martínez
57

Los cuentos de Payno, Prieto, Roa Bárcena,
Granados Maldonado y González de la Torre
en *El álbum mexicano* y su fuente francesa.
Comentario bibliográfico
Dolores Phillipps-López
69

Iglesia y Estado, una pugna discursiva en el siglo XIX

Rosaura Hernández Monroy

81

Parte II

Una mirada a la Literatura del siglo XX

Muerte, apelo a tu rigor.

(Nota sobre *Muerte sin fin* de José Gorostiza)

Angélica Tornero

101

Silencios y oralidades de justicia y transgresión:

El llano en llamas revisitado

Cristina J. Ortiz

113

La Prosa Literaria: Vehículo de identidad
en Hispanoamérica

Alcibiades Policarpo

125

La ranchera: machismo, quejumbre y alcohol

Anna M. Fernández Poncela

135

J. M. G. Le Clézio y su creación literaria en México

Yvonne Cansigno G.

171

Literatura y construcción nacional:
los años veinte en México
Tomás Bernal Alanís
179

En torno a una poética de la Literatura Popular
Isabel Contreras Islas
191

Parte III

Una mirada a la cinematografía y al género

Mujeres mulatos y maricones: Identidad
en el cine de Tomás Gutiérrez Alea
Judith A. M. Costello, MA
203

Cine postmoderno y parodia:
historia, subjetividad e ideología
Jesús Sánchez
217

La sombra del caudillo, testimonio fílmico
de una candidatura presidencial dos veces censurada
José Mario Martín Flores
235

El papel del teatro en la diversificación
de la masculinidad
Manuel Jesús Caro
257

Educación femenina y transgresión
en *Mal de amores*
Virginia Hernández Enríquez
275

Parte IV
Una mirada a la diversidad cultural

El universalismo constructivo
de Joaquín Torres-García:
un caso límite de modernidad latinoamericana
Valentín Ferdinan
293

La ciencia ¿un nuevo discurso religioso?
José Luis Córdova Frunz
317

Comunidades eclesiales de BASE-CEBS
De la aprobación al aprobio
Ana María Peppino Barale
331

El papel de la tecnología hipertextual
en la actualidad
Tatiana Sorókina
345

Memoria y reescritura de la historia
en *Crónica de las destrucciones* de Olivier Debroise
Miguel López Lozano
359

A manera de prólogo

*Rosaura Hernández Monroy**

*Manuel F. Medina***

*Javier Durán****

ESTE VOLUMEN SE ENCARGA de recoger una muestra de las comunicaciones presentadas durante la celebración de las sextas Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales. Las Jornadas se han consolidado, sin duda, como uno de los foros más importantes en el diálogo intelectual hemisférico y, en particular, en la conversación cultural binacional México-E.U. Cada año, las Jornadas congregan durante tres días a críticos, escritores, investigadores y público interesado en el discurrir de la cultura en una reunión que adopta sesgos distintos y que, no obstante, se aboca ultimadamente a discernir elementos particulares planteados en el estudio del arte y la cultura del hemisferio.

La publicación de una muestra selecta de esos discursos es uno de los elementos clave de las Jornadas. En ese contexto, el comité organizador del evento cree firmemente que la compilación escritural de estos trabajos debe ser ampliamente divulgada y trans-

* *Universidad Autónoma Metropolitana.*

** *Universidad de Louisville.*

*** *Universidad Estatal de Michigan.*

mitida para poder extender de manera efectiva los lazos dialógicos iniciados en los tres días de nuestro encuentro anual. La contribución bibliográfica y la diseminación de nuevos estudios sobre la cultura son pues, consecuencias importantes de dicho esfuerzo. En esta ocasión, es particularmente grato observar la pluralidad de discursos y temas representados en esta muestra.

Cabe mencionar la paulatina transformación que ha sobrellevado el término “estudios culturales” en nuestro evento. Y es que las primeras manifestaciones de “estudios culturales” presentadas en ocasiones anteriores se centraban, en gran medida, alrededor de la tradición británica de dichos estudios; enfocados principalmente en perspectivas teóricas tendientes al neomarxismo, los estudios de género y los estudios poscoloniales. Aunque esta enriquecedora tendencia todavía perdura en algunos estudios, lo cierto es que el término *estudios culturales* intersecta de manera más cercana con análisis mayormente interdisciplinarios de temas particulares. Así, es precisamente esta interdisciplinaria la que marca de manera positiva los trabajos seleccionados para este volumen.

Además de la calidad interdisciplinaria de los estudios aquí recogidos, cabe anotar la presencia de una diversidad de voces, una verdadera polifonía como diría Mijail Bajtin. Polifonía que se observa a través de la diversidad de aparatos teórico-críticos y de propuestas metodológicas, así como en la diversidad de textos leídos y analizados. Pero no sólo existe una diversidad de enfoques y posturas ideológicas en los trabajos publicados, sino que esta muestra polifónica se materializa en la diversidad que presenta la noción de cultura, al ser ésta entendida como una totalidad de procesos simbólicos, especializados y cotidianos. Y es precisamente la diversidad lo que ha caracterizado a las Jornadas y sus participantes, produciendo un justo equilibrio que ha coadyuvado una verdadera conversación cultural interamericana a través de las siete ediciones de nuestro evento.

PRÓLOGO

El espectro cronológico de los trabajos aquí publicados oscila desde la época colonial hasta nuestros días, haciendo una fuerte escala en el siglo XIX. Asimismo, y yendo más allá de lo literario, los trabajos incorporan al cine, la cultura popular, la sociología, los estudios de género, la hipertextualidad cibernética, la filosofía y la historia como elemento de estudio.

Es pues una gran satisfacción poder escribir esta nota introductoria a *Las miradas de la crítica: los discursos de la cultura hoy*, pues el volumen cristaliza el éxito de las Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales que con el invaluable apoyo de Casa Lamm, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, de la Universidad Estatal de Michigan y de la Universidad de Louisville congregan cada año lo mejor de la nueva intelectualidad hemisférica en un festejo cuyos resultados tangibles los tiene el lector ante sí.

PARTE I
UNA MIRADA AL SIGLO XIX

Del mito religioso al mito histórico en un poema mexicano del siglo XIX

*Margarita Alegría de La Colina**

A PARTIR DE LOS CRITERIOS de Erich Auerbach en relación con la interpretación figural de la realidad, y de la revisión de los planteamientos tanto de la historia occidental como de la tradición prehispánica, pretendo analizar en este artículo los elementos mito y profecía en el poema *Profecía de Guatimoc* de Ignacio Rodríguez Galván.

Poner en orden la historia sonsacándole su sentido y haciéndola profetizar fue una propuesta de Emmanuel Kant en el siglo XVIII,¹ estas reflexiones así como las de Hegel, quien reconcilió lo divino y lo humano, son antecedentes de la reivindicación que nuestros escritores románticos hicieron del cristianismo para proponer un nuevo humanismo producto de la visión renovada de la naturaleza. En ese camino el genio del hombre es otorgado por dios al escritor, promotor de la moral cristiana. En dicho contexto la historia deviene en maestra cuyo fin principal es la sabiduría; Rodríguez Galván

* *Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.*

¹ V. Filosofía de la historia, *prol. y trad. De Eugenio Imaz, México, FCE, 1941, p. 13.*

seguramente porque estaba consciente que son los héroes los que contribuyen a la unidad de la historia, al concentrar sus intereses, presenta en el poema que aquí voy a analizar a un héroe prehispánico que resucita y le permite revisar el pasado para predecir el futuro.

Otra influencia cultural en este autor es la tradición prehispánica en virtud de cuya reinterpretación los criollos justificaron la independencia, al plantear propuestas sincréticas tendientes a demostrar que las creencias ancestrales de los indígenas tenían origen cristiano, que el pueblo mexicano era elegido de Dios, Cortés el nuevo Moisés, y el territorio de Nueva España otra tierra prometida.

En el contexto de ese tipo de cultura en que Rodríguez se desarrolló, y a cuya forja contribuyó en buena medida, no es de extrañar que construyera en su poema una figura sincrética: Tlatoani prehispánico que se convierte en héroe nacional; paradigma de identidad para los nuevos mexicanos.

Erich Auerbach se refiere a la interpretación figural de la realidad aludiendo a que en época de la patrística, pensadores como San Agustín y San Jerónimo relacionaron la exégesis de las Sagradas Escrituras y las grandes conexiones históricas. Es precisamente en el mundo cristiano donde se funden los discursos bajo (*sermo remissus o humilis*) y elevado (*sermo gravis o sublimis*) que en la antigüedad debían permanecer estrictamente separados, Auerbach consigna que con la narración respecto al hecho de que el Rey de reyes fuera escarnecido, azotado, escupido y clavado en la cruz como un criminal vulgar, se hizo penetrar en los hombres una nueva estética de la separación de estilos y se produjo un nuevo tipo de estilo elevado que no desdeña para nada lo cotidiano y que acepta el realismo, incluso lo feo, indigno y corporalmente inferior. Señala este autor que con ello surgió también un nuevo estilo bajo como los de la comedia y la sátira, pero que ahora se extendía mucho más allá de su primitivo campo de acción, a lo más hondo y alto, a lo sublime y eterno. A decir de Auerbach quizá fue San Agustín, quien se

ubicaba tanto en el mundo retórico-clásico como en el judeo-cristiano, el primero en cobrar conciencia de la antítesis estilística de ambos mundos. Tanto él como San Jerónimo describieron la realidad de su época haciendo una relación entre la actividad interpretativa, la exégesis de las Sagradas Escrituras y las grandes conexiones históricas, particularmente de la historia romana, a fin de encuadrarla en la perspectiva histórica judeo-cristiana.²

A partir de las citadas reflexiones Auerbach plantea la teoría de la "interpretación figural" en virtud de la cual se establece una relación entre dos acontecimientos o personas, que permite que uno de ellos no sólo tenga significación propia, sino que apunte también al otro y éste, por su parte, asuma en sí a aquél, o lo consuma. Los polos de la figura están separados en el tiempo; pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro de él; ambos contenidos en la corriente fluida de la vida histórica y la comprensión de su conexión es un acto espiritual.

Prácticamente casi todo se reduce, señala el autor, a la interpretación del *Antiguo Testamento*, por medio de una figura que establece conexión entre acontecimientos no relacionados temporal ni casualmente; pero que se unen de manera vertical a través de la Providencia Divina, misma que de este modo puede planear la historia, y proporcionar la clave para su comprensión. Escritor de la primera mitad del siglo XIX formado bajo el influjo de lecturas piadosas; pero también del romanticismo literario, Ignacio Rodríguez Galván tiene dos temas constantes en su obra: el religioso y el histórico. En general nuestros escritores románticos propiciaron un renacimiento del pasado milenarismo mexicano en busca de la identidad

² V. Erich Auerbach, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. J. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1950, (*lengua y estudios literarios*), p. 75 y sig., p. y Cap. VII "Adán y Eva" 139-165 pp.

nacional. Trataban de apropiarse de él pero, al mismo tiempo, hacían suya también la cultura occidental sobre todo a través de las formas retóricas y las creencias religiosas católico-cristianas.

La *Biblia* era uno de los libros que antes en la traducción de Amat y cuando pudo entenderla en la *Vulgata*, leía con más placer y meditaba con más frecuencia y detenimiento,³ declararon de él los amigos de Ignacio Rodríguez Galván, gran lector que se avezó a la literatura mientras trabajaba como mozo en la librería de su tío, Mariano Galván, a cuyo abrigo fue enviado luego de haber quedado huérfano de madre, a los 11 años de edad.

La tendencia a vincular los hechos históricos con los pasajes religiosos persistía como ya se dijo aún a finales del siglo XVIII en Emmanuel Kant quien, aunque ya planteaba que el sumo bien, el cumplimiento del destino del hombre en este mundo, su desarrollo como especie moral, es su progreso indefinido; calificaba ese progreso hacia la perfección difícil de conseguir porque, mientras la naturaleza empieza con bien por ser obra de Dios, la libertad lo hace con mal por serlo del hombre, esto referido sobre todo a las guerras que hay que librar para conseguirla, el planteamiento de esa dualidad: lo divino y lo humano, se vino a resolver con Hegel para quien el fracaso de la razón pura significó la reconciliación de esos opuestos, como también ya se apuntó.

Las referencias anteriores son antecedentes de la reivindicación que del cristianismo hacen nuestros románticos quienes, dejando de lado los fanatismos de la inquisición, propusieron un nuevo humanismo apoyado en una visión también renovada de la naturaleza, obra de una divinidad que se apropia de la tradición clásica, para plantear una especie de destino manifiesto respecto a un hu-

³ "Apuntes necrológicos y biográficos sobre don Ignacio Rodríguez Galván, que consagran a su memoria sus amigos", en *El siglo diez y nueve*, t. I, núm. 312, México, 18 ago., 1842, p. 2.

manismo clásico-cristiano, que advendría con la libertad.⁴ En ese camino, el genio del hombre es otorgado por Dios al escritor promotor de la moral cristiana; así, el poeta canta las acciones humanas en conjunción con alusiones a la naturaleza en la que se revela la divinidad.

En el contexto de la reconciliación de lo divino con lo humano, la historia deviene en maestra cuyo fin principal es la sabiduría, según Hugo Blair, esta disciplina "se inventó para suplir la falta de experiencia"⁵ por lo que apunta que la historia considerada en general es un recuerdo de la verdad para instrucción de los hombres. Nuestros pensadores hacen suyas estas ideas, José María Vigil y Juan B. Híjar en su introducción al *Ensayo histórico del ejército de occidente*, aseguran que "la historia ha sido considerada como la gran maestra de los pueblos, porque teniendo por objeto dar a conocer los hechos y las causas que los han producido, presenta en un cuadro más o menos extenso y circunstanciado, a los hombres notables por sus virtudes o por sus vicios, que han ejercido en la sociedad una influencia saludable o maléfica",⁶ lo que permitirá a los pueblos encontrar en su propia historia el caudal de experiencias necesario para optar en cada caso por la conducta más conforme a los intereses generales. Estos autores señalan también que "nada

⁴ Esta reflexión fue hecha por el Dr. Jorge Ruedas en el "Seminario de Crítica Literaria, Siglos XVIII y XIX" que preside en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y lo cito casi textualmente.

⁵ Hugo Blair, *Lecciones sobre la retórica de las bellas letras*, t. 3, trad. del inglés de José Luis Munarriz, 4ª ed., aumentada con el Tratado del sublime de Dionisio Casio Longino, trad. al español de Agustín García Arrieta, México, Imprenta de Glaván, 1834, p. 217.

⁶ José María Vigil y Juan B. Híjar, *Ensayo histórico del ejército de occidente*, México, Ignacio Cumplido, 1874, p. V.

puede ser más eficaz para practicar el bien y para huir del mal que los ejemplos que la historia ofrece en los personajes que en diversa escala ocupan sus páginas”⁷ lo que sugiere la importancia de hacer héroes nacionales.

Dichos héroes, en la conciliación de lo divino con lo humano, tuvieron como antecedente a los santos cuyas vidas ejemplares eran motivo de panegíricos. Lorenzo Zavala, en su obra *Objeto, plan y distribución del estudio de la historia*, publicado en *El águila mexicana*, (revista federalista) en 1824⁸ aconseja como único género histórico que parece convenir a los niños, la biografía, porque la experiencia probaba que esa especie de lectura practicada en las noches en el seno de la familia producía poderosos efectos en el espíritu infantil y excitaba el deseo de imitación que determina la mayor parte de las acciones humanas. Comenta al respecto Zavala: “Nuestros antepasados conocieron bien esto, cuando para acreditar sus aspiraciones dogmáticas, crearon ese género de obras que se llaman *Vida de Santos*”.⁹

Por su parte José María Lacunza, miembro como Rodríguez de la Academia de Letrán, quien en 1844 sostiene por medio del periódico *El siglo XIX*, una discusión epistolar con el Conde de la Cortina

⁷ Loc. cit.

⁸ *Este texto fue incluido por Juan Ortega y Medina en su obra. Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia. (Notas bibliográficas e índice onomástico de Eugenia Meyer, México, UNAM, 1970 [Instituto de Inv. Históricas, Serie Documental, 8), quien descubrió que en realidad se trata de una traducción que Zavala hizo de la historia del francés Volney.*

⁹ *Ibid., p. 53. Aunque hay que decir que enseguida se argumenta en este mismo texto que en realidad no conviene enseñar historia a los niños bajo ningún aspecto porque los hechos de que se compone esta disciplina exigen experiencia ya adquirida y madurez de juicio, critica así mismo la exaltación del patriotismo consistente en el odio feroz contra toda nación ajena.*

respecto al nuevo plan de estudios relativo a la historia que el gobierno había puesto en marcha, arguye que dicha disciplina descansa sobre una concepción general del hombre que “permite por el conocimiento del individuo, el reconocimiento de la especie; es decir, el análisis de las causas históricas del pasado significa el pronóstico cierto del futuro”.¹⁰

La citada discusión se originó por el desacuerdo del Conde de la Cortina respecto al primer discurso retórico-histórico que Lacunza había publicado en una revista. En su artículo “Las ciencias en el siglo XIX” Lacunza, cae en una meditación o sueño que le permite ver el desfile progresivo de las ciencias desde Egipto, pasando por Grecia y Roma, hasta el Siglo de las Luces; apunta en este mismo texto que “el corazón humano anhela poseer los secretos de los tiempos pasados, y quisiera, si fuera posible, anticipar el momento de la resurrección universal, para preguntar a los hombres que hoy duermen en el sepulcro los sucesos de su vida”.¹¹

Para Lacunza también los héroes revisten especial importancia, dice que de cuando en cuando se alza la figura colosal de un hombre ilustre, que en mayor o menor extensión es árbitro de los destinos de sus contemporáneos, que personifica a su siglo y a su nación y cuya figura no puede pasar desapercibida. A uno de éstos precisamente le interesó despertar de su tumba a Rodríguez Galván seguramente porque, como Lacunza, estaba consciente que son los que contribuyen a la unidad de la historia concentrando sus intereses. Es a través de la voz de dicho resucitado, que el poeta revisa el pasado para predecir el futuro.

La tradición prehispánica es reinterpretada por los criollos para justificar la independencia, minimizando la conquista espiritual, ya que sus propuestas sincréticas tienden a demostrar que las creen-

¹⁰ Ibid., p. 80.

¹¹ Ibid., p. 83.

cias ancestrales de los indígenas tenían origen cristiano. El pueblo mexicano era elegido de Dios, Cortés el nuevo Moisés y el territorio de Nueva España otra tierra prometida.

David Brading señala que "la historia antigua de México empieza en mito y termina en profecía".¹² Ya en el dócil comportamiento de los indios que asumían con "sencillez evangélica" su pobreza, su exigua dieta y su escasez o carencia de bienes materiales, los mendicantes querían ver un signo cristiano, con base en dicha concepción un misionero afirmó: "en el mundo no se ha descubierto nación o generación de gente más dispuesta y aparejada para salvar sus ánimas [...] que los indios de esta Nueva España".¹³

En esta misma línea de pensamiento, en el siglo XVI Motolinía identificó al pueblo mexicano como el nuevo Israel, ya que después de muchas vicisitudes alcanzó la iglesia cristiana: tierra prometida. Jerónimo de Mendieta, su discípulo, definió a Cortés como el nuevo Moisés, guía de dicho pueblo a Tierra Santa. Con estas teorías se asentaban las bases de un cristianismo americano sincrético.

En el terreno mesiánico del siglo XVIII, obra de los pensadores que se habían conocido en el Colegio de San Ildefonso sostenido por los ricos mineros, a decir de Lafaye había garantías proféticas, apunta este autor que precisamente por la creencia indígena de que Quetzalcóatl retornaría por el este en el año uno acatl, la profecía fue pronto tema para los misioneros.

A causa del carácter profético que se le atribuía a Quetzalcóatl, éste sería identificado más tarde con un evangelizador. Para los españoles la profecía del retorno del Dios, era la confirmación de su propio papel providencial. Al respecto dice Lafaye: "Ese perso-

¹² Cfr. Mito y profecía en la historia de México, trad. Tomás Segovia, México, Vuelta, 1988.

¹³ Mendieta, Historia eclesiástica, 22-2250 pp., cit en ibid., p. 33.

naje -hombre, héroe, dios o nigromántico (chamán)- tranquilizaba la conciencia de unos y de otros [...]”¹⁴

Gracias a dicha profecía indios y españoles pudieron llegar a considerarse como pertenecientes a una misma historicidad, por lo que ésta “echa un puente no sólo sobre el abismo de la metahistoria, sino también sobre la falla jurídica de la conquista”¹⁵ y marca un antecedente en el terreno de justificar los acontecimientos históricos en virtud de mitos religiosos, porque bien señala Lafaye que la historia “heredera del profetismo judaico en los españoles y surgida del politeísmo ancestral de los indios, dio a la profecía de Quetzalcóatl una importancia que el mero azar del calendario no habría podido conferirle”.¹⁶

Ya entrado el siglo (1844) Lucás Alamán, en respuesta a las teorías de William Hickling Prescott, quien en 1843 publicara su libro

¹⁴ *Jacques Lafaye, Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México, 2ª ed., trad. Ida Vitale y Fulgencio López, México, FCE, 1985, p. 228. En esta obra el autor revisa ampliamente las citadas teorías que interpretan desde diversos puntos de vista la imagen del dios. Cfr., pp. 209-300. Explica que, en sentido figurado Quetzalcóatl significa gemelo precioso, lo que se interpretó como sinónimo del griego Thomé que también significa gemelo, de donde deriva la traducción de este nombre como santo Torné o Tomás. También apunta que la citada doctrina no era producto de una imaginación desordenada, sino que funcionaba sobre las Acta Thomae (reconocidas luego como apócrifas), según las cuales el apóstol había evangelizado las Indias supra Gangem (más allá del Ganges). Comenta además que el descubrimiento por los misioneros franciscanos y dominicos de los “cristianos de santo Tomás”, en la región de Mylapore, en la India oriental, proporcionaba argumentos a esta hipótesis y que la confusión geográfica inicial que llevó a Bautizar a América como las Indias Occidentales contribuyó también a que la hipótesis “tomista” resultase verosímil”. (p. 235)*

¹⁵ *ibid.*, p. 229.

¹⁶ *Ibid.*, p. 230.

Historia de la conquista de México, con una visión absolutamente anticristiana,¹⁷ prevenía a los lectores mexicanos del sesgo anticatólico de sus observaciones y afirmaba que la posibilidad de una misión cristiana en México mucho antes de la llegada de los españoles no era tan remota. Lafaye habla de un "patriotismo de campanario" triunfante sobre un espíritu nacional aún indeciso y de una historia concebida por los religiosos mexicanos del siglo xvii, que se nutría de profetismo judeo-cristiano y que aparecía como proyección terrestre de los designios misteriosos de la providencia, inscritos en forma críptica en los libros del Antiguo Testamento. Este mismo autor consigna que en 1749 Francisco Javier Carranza replantea que los mexicanos constituían el nuevo pueblo elegido, por lo que México era la Nueva Jerusalén, señala Lafaye el fundamento de esta convicción en la exégesis de *El Cantar de los Cantares* y de *El Apocalipsis*.¹⁸

En el mismo contexto del binomio historia-mito cristiano se inserta el empleo del Estandarte Guadalupano como bandera independentista. Brading señala que cuando la insurgencia marchó bajo su cobijo estaba recibiendo la savia de la raíz central de la nacionalidad mexicana, puesto que ya se había decidido que nuestra iglesia no debía sus inicios a los esfuerzos de los misioneros españoles, sino a la intervención de la Virgen María lo que, a decir de Brading, "acarrea una doctrina de elección, en el sentido de

¹⁷ Aunque aprobaba la intromisión española como finalmente benéfica porque había rescatado a los aborígenes del reino del terror implantado por los aztecas; pero decía que la pompa litúrgica de la iglesia católica se parecía a los ritos del paganismo y era adecuada para suscitar "una tempestad de pasión en sus bárbaros participantes" Prescott, *Conquest of Mexico*, pp. 171, 515, 531, 537-538, cit. en Brading, *ob. cit.*, p. 121.

¹⁸ V. *Ibid.*, p. 160.

que la Madre de Dios había elegido al pueblo de Nueva España para su protección especial".¹⁹

Ya Fray Servando Teresa de Mier, en el sermón que pronunciara hacia 1794 en la Basílica del Tepeyac (luego del descubrimiento de la Piedra del Sol en la Plaza Mayor), afirmó que fue el apóstol Santo Tomás el que imprimió milagrosamente la imagen de la Virgen María en la tilma de Juan Diego, y que ésta se le apareció para revelar el paradero de su efigie. El antecedente para esta interpretación fueron las teorías de Ignacio Borunda según las cuales, a través de sus símbolos, el calendario azteca describía la fundación de México por Santo Tomás Quetzalcóatl.

Aquel sermón le costó a Fray Servando 21 años de exilio. Antes había sido exiliado Boturini por haber hecho, sin autorización canónica, una colecta para coronar a la Guadalupana; por lo que se le imputó haberse metido en asuntos de Estado. Jacques Lafaye señala a Boturini como "la primera víctima ilustre de la prohibición guadalupanista mexicana".²⁰ De acuerdo con dicho autor, fue por eso que Hidalgo pretendió que su autoridad derivaba de la nación y justificó la guerra de independencia a favor de recobrar los derechos que dios le había otorgado al pueblo de México. Además de enfatizar la igualdad étnica que tomo la forma de afirmación de la identidad común de los mexicanos.

Por su parte Morelos en los *Sentimientos de la Nación*, apuntaba que María Santísima debía ser aclamada como "la patrona de nuestra libertad". Se insistía en una república confesional aislada de la influencia extranjera, planteamiento reforzado en la Constitución de Apatzingán, donde además de declarar al catolicismo romano

¹⁹ Brading, *ob. cit.*, p. 84.

²⁰ Lafaye, *ob. cit.*, p. 369. Para revisar lo referente a la conformación de la tradición guadalupana en México y su relación con la virgen de Gudaalupe de Extremadura en España, cfr. *ob. cit.* 303-416 pp.

como la única verdadera religión, se establecía la pérdida de los derechos del ciudadano por los crímenes de herejía y apostasía.

Carlos María Bustamante, considerado el primer oficiante de la independencia y del pasado indio, en el discurso que escribió en 1813 para que Morelos lo pronunciara en la inauguración del Congreso de Chilpancingo, comparaba a los mexicanos con el pueblo de Israel que sufrió la opresión faraónica pero a quien dios había decretado la liberación, apunta Brading que "con una audaz metáfora [Bustamante] comparaba al Todopoderoso con el águila mexicana, que protegía a su pueblo a la vez con las alas y los espolones".²¹ En dicho discurso así se subrayaba la continuidad entre el pasado azteca y el presente mexicano:

¡Genios de Moctehuzoma, de Cacamatzin, de Guatimocin, de Xicotencatl y de Catzonzin, celebrad, como celebrasteis el mítote en que fuisteis acometidos por la pérfida espada de Alvarado, este dichoso instante en que vuestros hijos se han reunido para vengar vuestros desafueros y ultrajes, y liberarse de las garras de la tiranía y fanatismo que los iba a sorber para siempre! Al 12 de agosto de 1521, sucedió el 14 de septiembre de 1813. En aquél se apretaron nuestras cadenas en México Tenochtitlan, en éste se rompen para siempre en el venturoso pueblo de Chilpancingo.²²

Refiriéndose a cómo en este discurso se encuentra una clara afirmación de una nación mexicana ya existente antes de la Conquista y a punto de recobrar su independencia, Brading señala que el patriotismo criollo, que empezó como una articulación de la identidad social de los españoles americanos, quedaba transmutado en la ideología insurgente del nacionalismo mexicano, e "Hidalgo y

²¹ Ibid., p. 89.

²² Cit. en *ibid.*, p. 90.

Cuauhtémoc quedaron así unidos en la lucha común contra el enemigo español".²³

En el contexto del tipo de cultura en que Rodríguez se desarrolló y a cuya forja contribuyó en buena medida, y con el antecedente de la citada tradición, no es de extrañar que construya una figura sincrética, tlatoani prehispánico que se convierte en héroe nacional; paradigma de identidad para los nuevos mexicanos, resucitado como Cristo, porque como él fue "crucificado" por los fariseos; divinidad o voz de la divinidad que profetiza, que puede "descorrer el velo de futuros tiempos" y a cuyo contacto el propio escritor adquiere voz divina autorizada también para predecir el futuro. Al erigir a este héroe nacional el autor está participando en la conformación del nacionalismo religioso.

Ya para el siglo XIX el campo general de las relaciones entre el poder religioso y el civil había llegado a una especie de sincretismo en virtud del cual las instituciones sociales se asentaban sobre construcciones de molde cristiano. Atrás había quedado el poder que permitía al papa ungir al emperador, y se iba desterrando también el contubernio trono altar.

En realidad ese poder tuvo una gran limitante desde el siglo XIII cuando los antiguos colegios catedralicios y el *studium generale* se transformaron en Universidad, además se fue sistematizando después con los teólogos de la escuela de Salamanca, con Francisco de Victoria a la cabeza.²⁴ En México aunque ya la Iglesia perdía fuerza como paradigma de poder al iniciar el siglo XIX, hasta ser relegada a una institución meramente de la sociedad civil, el débil Estado

²³ Loc. cit.

²⁴ Cfr. Francisco Piñón Gaytán, "Iglesia-Estado: dos visiones de poder en confrontación. Una reflexión filosófica-política" en Alvaro Matute y otros coords., Estado, iglesia y sociedad en el México del siglo XIX, México, Porrúa, 1995 (*Las ciencias sociales*) 23-62 pp.

naciente se nutría no sólo de sus riquezas materiales, sino de una arraigada tradición piadosa pues, como bien señala Enrique Dussel,²⁵ aunque la Iglesia, como única institución que pasa del orden colonial hispano-lusitano al nuevo momento de independencia política sufre los embates de una historia llena de conflictos, proceso de constitución de las instituciones políticas de la nueva nación, se conserva como tradición a nivel de vida cotidiana en la sociedad civil.

Frente a las contradicciones entre la afirmación de una identidad con el pasado y la necesidad de una "modernidad" futura; entre tradición y desarrollo; entre comunidad cultural e individualidad democrática, la Iglesia se inclinaba por los primeros y el Estado por los segundos; pero el pueblo de los pobres, los marginales, los empobrecidos, comunidad que sufrió en el centro de esas tensiones la opresión de ambos bandos por diferentes motivos se inclinaba, por comprenderlo mejor a partir de su imaginario, por el camino de la religión. Es así que la construcción de los paradigmas del Estado naciente no podían dejar de lado dichos valores; mucho menos cuando en ella participaban intelectuales y artistas.

Época de pasaje de la cristiandad de indios al catolicismo romanizado de fines del siglo XIX, la llama Dussel. Durante ella la Iglesia nunca perdió el vínculo profundo que la unía con las clases populares, era la única institución de referencia permanente; por lo que los movimientos indígenas y campesinos siempre usarían como signos de sus reivindicaciones, simbolismos religiosos.

La Iglesia y el Estado realmente caminaron juntos desde la Colonia, a decir de Brian Connaughton, durante mucho tiempo las dos concepciones coincidían y ambas estaban en manos eclesiásticas. Este autor cita diversos ejemplos al respecto, me interesa reproducir el siguiente sermón que el obispo de Puebla, Manuel

²⁵ Cfr., *ibid.*, 63-80 pp.

González del Campillo, pronunció en 1810 ante el temor de una revolución interna:

...amémonos todos tiernamente como hermanos que somos efectivamente y por unos vínculos más dulces y más estrechos, que los de la carne y la sangre. Estamos unidos por la iglesia de quien es cabeza Jesucristo. Formamos también un cuerpo civil que gobierna nuestro Soberano y en su real nombre el Supremo Consejo de Regencia, a quien hemos prometido obediencia y fidelidad. Sobre todo el vínculo de la caridad, que es el más fuerte, debe unir nuestros corazones de suerte que todos sean uno.

El amor a la patria, *hijos míos*, no es otra cosa que el amor al bien público: si este amor ardiera en el corazón de los ciudadanos, el estado sería una sola familia, como sucedía entre los romanos por esta virtud, y entre los primeros cristianos por la caridad.

Os suplico, que os conduzcais con la modestia y honestidad, que corresponde a la dignidad de hijos de Dios y de miembros de Jesucristo con que os ha honrado y distinguido.²⁶

Por otra parte, aunque la iglesia como institución fuera regulada después de la independencia por el Estado, su participación en todo el proceso le había ganado un lugar en la conciencia del pueblo respecto al reconocimiento de símbolos de identidad; nadie ignora que la parte más importante del movimiento independentista tuvo que ver con religiosos, además de que los principales caudillos fueron curas; sabido es, por ejemplo, que cuando Iturbide entró a la ciudad de Guadalajara con las fuerzas trigarantes, se hizo un juramento de independencia en la catedral. El discurso alusivo fue pronunciado por José Mariano de San Martín, canónigo lectoral de Oaxaca convertido a la insurgencia cuando dicha ciudad cayó en poder de las fuerzas de Morelos. Las palabras que él pronunció en

²⁶ Cfr. "La sacralización de lo cívico" en *ibid.*, 223-250 pp.

aquella ocasión fueron las siguientes: “no habrá quien dude que el grito de nuestra gloriosa independencia, es el clamor de la defensa de nuestra divina religión”.²⁷ Tres días después de que el mismo ejército entrara triunfante a la Ciudad de México, se organizó una función para jurar el Plan de Iguala y otro clérigo, Antonio Joaquín Pérez, quien se unió a la insurgencia sólo hasta el momento de su triunfo, pronunció el discurso titulado *Quebrantándose el lazo y quedamos en libertad*, en el que señalaba que la causa principal de la independencia había sido la religión, la cual había sido ultrajada por los legisladores de España, también atacó en dicho discurso la revolución insurgente, y la deslindó de la acaudillada por Iturbide.²⁸

Otro Clérigo estuvo también ante la entrada triunfal de Trigarante. José María Guridi y Alcocer, quien junto con Pérez acudió a las Cortés de Cádiz al inicio de la independencia y defendió en ese foro la autonomía de la Nueva España, mientras el primero la atacaba. San Martín, Pérez y Guridi, clérigos de trayectoria política ocuparon cargos importantes en el gobierno del México independiente.

— Cuando el liberalismo enraizaba en el país y en virtud del fortalecimiento del Estado se fortalecía la política en desmedro de los intereses de la Iglesia, el obispo de Puebla, Francisco Pablo Vázquez, reprendía a los mexicanos en un sermón pronunciado en 1838, asegurando que no habían sabido sobrellevar adecuadamente su pacto con el Señor y que era necesario nuevamente expiar culpas y buscar la intercesión de la Virgen de Guadalupe, para “desenjar a

²⁷ María Cristia Gómez Álvarez y Ana Carolina Ibarra, “El clero novohispano y la independencia mexicana” en *ibid.*, p. 172.

²⁸ Rafael F. Muñoz en su *biografía de Santa Anna*, apunta que cuando llegó a Nueva España este ex diputado a Cortes en Madrid hizo circular una pastoral “cuyo objeto era probar, con textos de la Escritura, que la Constitución conducía a la herejía y al libertinaje y que la independencia de las Américas era contraria a

Dios”, en momentos en que amenazaba al país la guerra con Francia. Así exhortaba: “Procuremos por medio de una conducta seria, circunspecta y verdaderamente patriótica, salvar nuestro honor, nuestra patria, nuestros hogares, nuestras propiedades y nuestra sagrada religión”.²⁹

En 1845, Fernando Orozco y Berra pronunció el 16 de septiembre una Oración, ante un país cada vez más deteriorado y la ominosa probabilidad de guerra con Estados Unidos; celebraba que México, gracias a la independencia, hubiera despertado de su “letargo de tres siglos” y conseguido la libertad por el llamado de Hidalgo a quien se refirió en los siguientes términos:

“[...] el gran sacerdote de nuestra iglesia, el verdadero ministro de Dios, el primero de nuestros héroes; pero no el héroe común que engrandece a su patria engrandeciéndose a sí mismo, no el campeón vulgar que se sacrifica a la ambición de la gloria; sino nuestro redentor social, el hombre magnánimo que quiso ser el precio de nuestra libertad, sin otro anhelo que el bienestar de sus hijos: porque siendo él, el precio no podía gozar del bien rescatado, y al proclamar la independencia no convocó al pueblo para que le siguiese a la cumbre de la grandeza, sino que quiso, puesto que lo sabía, que su tumba fuese el primer escalón al templo de nuestra libertad...”³⁰

la religión y a la voluntad del Altísimo” (v. El dictador resplandeciente, México, FCE, 1983, p. 37 (Colección popular, 247).

²⁹ Ibid., p. 231.

³⁰ *Fernando Orozco y Berra, Oración pronunciada el día 16 de septiembre de 1845 por el ciudadano..., socio promovedor y fundador de la Sociedad Literaria de Puebla, Imprenta de Juan Nepomuceno Valle, Invicta Puebla, 1845, 4, cit. en Ibid., p. 241.*

La atmósfera altamente religiosa de la época era propicia para la forja de un nacionalismo de tinte providencialista, en ese contexto Andrés José Niceto en su discurso pronunciado el 16 de septiembre del 51 y aludiendo a la invasión norteamericana, apunta:

“La invasión del Norte no debe ser para nosotros como el diluvio, que Dios prometió no volver a enviar sobre la tierra, sino como una marea cuyo flujo periódico sentiremos tal vez sin que pase mucho tiempo; aún no atizamos en nuestros corazones el sentimiento de independencia, y antes bien permitimos que lo entibien los que nos incitan a borrar nuestras fronteras septentrionales, a cometer el parricidio de la patria en que nacimos, a olvidar que este país no es patrimonio exclusivamente nuestro, sino un depósito confiado por el cielo a nuestras manos, para volverlo más rico y más hermoso a una posteridad que diariamente se avanza más hacia nosotros, y que conforme el estado en que reciba la herencia, nos bendecirá, o arrojará sus maldiciones sobre nuestra tumba”.¹¹

Darcy Ribeiro¹² se refiere a dos tipos de procesos civilizatorios, el de la aceleración evolutiva que se da en sociedades que adquieren de manera autónoma los avances científicos y tecnológicos, conservando su perfil étnico y llegando incluso a expandirse sobre otros pueblos, y la actualización histórica en virtud de la cual los pueblos sufren un impacto de sociedades más desarrolladas, pero su autonomía resulta sometida a ellos con lo que corren el riesgo de ver traumatizada su cultura y alterado su perfil étnico. Nuestra actual civilización que empezó a generarse durante la época colonial y estaba en vías de tomar el carácter de nacional durante la primera mitad del siglo XIX, pertenece a este último tipo.

Según el autor de esta propuesta antropológica, la actualización histórica se cumple merced al sometimiento que consuman pue-

¹¹ *Cit. en ibid.*, p. 250.

¹² v. *Configuraciones histórico culturales americanas*, 2^a ed., Buenos Aires, Calicanto, 1976. (*Arca/calicanto*).

blos extraños, seguido de una reordenación económica y social, y la primera etapa de dicho proceso se caracteriza por la deculturación y la considerable *disminución numérica de los pueblos avasallados*, mientras que en una segunda etapa renace una cierta creatividad cultural que permite plasmar con elementos tanto de la cultura dominante como de la sojuzgada, un conjunto de preceptos y valores indispensables para la convivencia y la orientación del trabajo. Plantea Ribeiro que de esa manera se desarrollan células étnicas que combinan fragmentos de los dos patrimonios y que luego funcionan como núcleos de aculturación. Estas nuevas células, lo señala el autor, “tienden a madurar como proto-etnias y a encuadrar los sentimientos de identificación nacional de toda la población del territorio”.³³ Ya en esa situación, la interacción de la minoría de la sociedad dominante y la mayoría proveniente de las sociedades locales sojuzgadas o de contingentes llevados expresamente para satisfacer los objetivos del grupo poderoso, plasman la nueva cultura que por un lado propende a perpetuarse como cultura espuria propia del grupo dominado, pero por otro, como se encauza a la atención de las necesidades específicas de la nueva sociedad, la lleva a estructurarse como propia de una etnia autónoma.

Cuando se da un proceso civilizatorio de actualización histórica, las relaciones que se establecen tanto en el ámbito político como en el social son de supremacía y subordinación, y en el cultural de predominio, deculturación e incorporación en el seno de una gran tradición. Señala atinadamente Ribeiro que en esas conjunciones, “ni los agentes de la expansión colonial establecidos en la sociedad sometida, ni la población de ésta, constituyen entidades poseedoras de culturas realmente autónomas, puesto que cada una depende de la otra, y que ambas componen un conjunto interdependiente con el centro rector metropolitano”.³⁴

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

Así, Darcy Ribeiro describe con acierto lo que sucedió en las civilizaciones de la América hispánica en donde dice, no hay propiamente deculturación o aculturación; sino una asimilación cultural, puesto que la sociedad receptora (sometida) obviamente limitada en los primeros tiempos de la conquista, es paulatinamente ampliada y después de una o dos generaciones los individuos que la conforman alcanzan el carácter de miembros indiferenciados de una etnia nacional.

Sin embargo, habla también Ribeiro de culturas auténticas y culturas espurias, siguiendo a Edward Sapir. Las primeras son aquellas que internamente presentan un elevado grado de integración y una mayor autonomía respecto a la dirección de su desarrollo, y las segundas las de sociedades sometidas, dependientes de decisiones ajenas y cuyos miembros están más expuestos a tomar como propia una visión del mundo y de sí mismos que es en rigor la de sus dominadores.

A la configuración histórica de estos países surgidos de la conjunción de matrices étnicas africanas, europeas e indígenas, Ribeiro las llama de Pueblos Nuevos, y son configuraciones en que al lado del blanco, en puestos de jefatura, del negro esclavo y del indio también esclavizado o tratado como mero obstáculo que debía eliminarse, fue surgiendo una población mestiza en la que se fundían aquellas matrices en variadas proporciones. En ese encuentro de pueblos, dice Ribeiro, aparecen lenguas francas como instrumentos de comunicación y surgen culturas sincréticas formadas por elementos procedentes de los diversos patrimonios que mejor se ajustaban al nuevo modo de vida.

Jacques Lafaye, por su parte, apunta en su libro *Mesías, cruzadas y utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas*,³⁵ que el sello

³⁵ En "La utopía mexicana. Ensayo de intrahistoria", México, fcr, 1984 (Sección de obras de historia), p. 85.

de la utopía ha marcado la historia de México desde sus orígenes coloniales, y que tanto las aspiraciones utópicas como la espera mesiánica han sido características permanentes de la conciencia nacional del México en formación, esta consideración corresponde, de acuerdo con Ribeiro a la de una cultura espuria, producto de un proceso de actualización histórica, que constituye uno de los llamados "pueblos nuevos" que fueron construyendo el sincretismo cultural que se ajustaba a su modo de vida.

Lafaye considera, desde luego, que los factores que determinaron esta circunstancia y dieron forma a las expresiones de la misma fueron el politeísmo mexicano y la fe milenaria de los primeros evangelizadores. Analiza cómo, en virtud del mensaje evangélico recibido, los indígenas de los primeros tiempos de la conquista confirmaron su propia inquietud escatológica, y poblaciones enteras se levantaron para anunciar el reino mesiánico de Quetzalcóatl, quien terminaría con la dominación española.

En el México colonial, en que los indígenas quedaron fuera de la jurisdicción inquisitorial, se mantuvieron las creencias propias que darían lugar más tarde al sincretismo cultural. Cuando medio siglo después de la conquista hasta los descendientes de la nobleza mexicana que aún vivían habían quedado asimilados a la nueva sociedad mestiza la invención mítica popular mexicana pudo desarrollar, bajo la influencia de los curanderos que en ocasiones se convertían en cabecillas políticos, creencias sincréticas de motivación liberadora. Explica Lafaye que la explotación económica y la opresión política mantuvieron permanentemente en México un clima de exaltación mesiánica.

Apunta también este autor que desde los primeros años que siguieron a la conquista se observa la generación de figuras mitológicas nacidas de la simbiosis entre elementos cristianos y divinidades mexicanas, como en el caso de la asimilación de Quetzalcóatl al apóstol Santo Tomás, o la devoción a la Guadalupana facilitada por el culto a Tonantzin, ya mencionadas, entre otras.

Para Lafaye "el conjunto de las creencias anárquicas que se desarrollaron en México desde la conquista española hasta mucho después de la independencia ha sido como el terreno propicio para una religión nacional"³⁶ que se mantuvo primero dentro de los límites titubeantes de una ortodoxia católica imperial y, después de la expulsión de la Compañía de Jesús, en la segunda mitad del siglo XVIII, constituyó una herencia espiritual de contenido patriótico, bajo cuyo influjo los primeros jefes del movimiento de Independencia fueron curas guerrilleros. Desde Hidalgo que enarboló el estandarte de la Guadalupana como bandera; hasta Morelos a quien Lafaye considera el más representativo porque "la atmósfera carismática" que iluminó su carrera "fulgurante" y el martirio final del mesías fue el producto ocasional (en una crisis nacional que también fue una crisis de conciencia religiosa) del clima espiritual particular al que se hace referencia.

En un exceso Lafaye, aun cuando toda revolución implica derramamiento de sangre, señala que "Las matanzas de la guerra de Independencia, aquellas comuniones sangrientas, consagraron la existencia de una diosa patria no menos sedienta de sangre que la antigua divinidad tutelar de los aztecas".³⁷

Con tino, analiza este mismo autor cómo "la escala de la vida del México antiguo era la etnia, y cada etnia mantenía un nexo mítico con una divinidad tutelar, [y] toda la evolución que ha llevado a la Nueva España colonial a su emancipación política y a integrar una nación ha consistido particularmente en la postergación progresiva de las divinidades étnicas en provecho de los neomesías nacionales que han sido sucesivamente Hidalgo, Morelos, Iturbide, Juárez, Pancho Villa y Lázaro Cárdenas".³⁸ Menciona por supuesto

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ *Ibid.*, p. 88.

³⁸ *Loc. cit.*

a la Virgen María, en su imagen de la Guadalupeana, como la más permanente de la patria mexicana, como una auténtica divinidad tutelar.

Enfatiza Lafaye, a partir de las anteriores afirmaciones la importancia de la Virgen de Guadalupe en la creación de la conciencia nacional mexicana y acaba definiendo a México como espacio más sacro que espiritual como “[...] el conjunto de las zonas geográficas y de las comunidades étnicas que tienen en común la devoción a la Virgen de Guadalupe y, por imagen urbana de referencia, la Ciudad de México”,³⁹ concluye así que la historia de la nación mexicana fue vivida por actores y testigos como fuera del tiempo, en un tiempo derivado de la “economía de la salvación” en el que pueden intervenir simultáneamente en un mismo escenario mítico Quetzalcóatl, Jesucristo y algún general de la Revolución Mexicana.

En este orden de ideas enfocaré en el presente trabajo el análisis de *Profecía de Guatimoc*, poema en que Ignacio Rodríguez Galván superpone las figuras de Cuauhtémoc y un profeta, especie de Santocristo. Interpretación figural a partir de la cual el autor hace una revisión de la historia de México y su proyección hacia el futuro.

El apuntalamiento de este héroe indígena, intención que subyace en un poema cuyo autor cuidó como artista la elaboración de la forma bajo cánones literarios establecidos y actualizados por él de acuerdo con una realidad cultural particular, va de la mano también con otro de los temas del patriotismo criollo, que David Brading ya consideraba como origen de nuestro nacionalismo: la revaloración del mundo indígena.⁴⁰ Este tema, que constituye para Lafaye “uno de los mitos más activos como catalizador nacional”, fue trabajado por Rodríguez Galván con plena conciencia histórica.

³⁹ Ibid., p. 90.

⁴⁰ V. David Brading. Los orígenes del nacionalismo mexicano, *México, Era*, 1988.

Es cierto que el poema que analizo de este autor, pertenece a esa abundante literatura "inseparable de los signos de la gracia divina que México había recibido desde los tiempos apostólicos", y que tiene que ver con ese fenómeno de apropiación del pasado en virtud del cual de alguna manera los escritores trataban de borrar el antecedente idólatra de su nueva patria; Lafaye considera sin embargo que una nación se define mucho más por la imagen que lograr de su pasado que por su visión de un porvenir liberador necesariamente vago. Rodríguez, en cambio, urge en el pasado de México; pero siempre a partir de su presente y para develar el futuro. Los modelos formales que utiliza con este fin son otra vez abrevados de la cultura occidental como ya se vio: la poética de la sublimidad y la concepción agustiniana del tiempo.

Dos géneros discursivos se pueden observar en el poema: el mito y la profecía. Los mitos permiten comprender la historia, son, a decir de Paul Ricoeur, un símbolo desarrollado en forma de narración y, según este mismo autor, el símbolo se puede estudiar y comprender desde los siguientes puntos de vista:

- Por relación de coherencia con los otros símbolos (fenomenología de la religión).
- Por relación a lo designado que es su verdad (hermenéutica).
- Por relación al ser que es su existencia (filosofía).⁴¹

Como símbolo que es, el mito tiene un sentido primero o literal que remite a uno segundo que sólo se da en él, e incluso puede remitir a varios sentidos. Ricoeur, quien se ha ocupado de la exégesis bíblica, considera que el mal, sobre todo el mal moral o pecado se menciona con miedo y por eso se cuenta en forma encubierta, a

⁴¹ Citado por Mauricio Beuchot. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989, p. 39.

través de mitos; pero ¿cuál es el mito en la *Profecía de Guatimoc* y que mal o pecado se quiere encubrir por medio de él?

El mito es totalmente bíblico, se trata de la resurrección. Cuauhtémoc es invocado y vuelve de la región de los muertos, es un mesías que viene a revisar la historia junto con el poeta para advertir al pueblo de México sobre los riesgos para el futuro. Lo autoriza la sacralización de la que lo reviste Rodríguez; pero también la validez que tiene repasar la historia, maestra que enseñando a partir de la revisión de pasado y presente, permite hacer predicciones.

Este mesías, a diferencia del Cristo cuya hazaña emula, es un personaje transhistórico en el que se funden dos tradiciones: la prehispánica, por tratarse de un tlatoani azteca; y la occidental por su carácter mesiánico. Siguiendo la propuesta de Ricoeur podemos analizar el mito en cuestión por su similitud con el cristiano, se trata de un mesías que por su defensa del desprotegido, del más débil, de aquel a quien auténticamente pertenecía el territorio que habitaba, recibe tortura por parte del poderoso abusivo hasta alcanzar la muerte; pero ni ésta le impide dejar a su pueblo el mensaje profético evangelizador, la advertencia que le permitirá una vida mejor.

Ambos mesías (Cuauhtémoc y Cristo) resucitan y su vuelta a este mundo es anunciada por temblor de tierra. En el capítulo 28 del evangelio según San Mateo versículos 1 y 2, se apunta al respecto:

“Y la víspera del sábado que amanece para el primer día de la semana, vino María Magdalena, y la otra Maria a ver el sepulcro. Y he aquí, fue hecho un gran terremoto: porque el ángel del Señor descendiendo del cielo y llegando había revuelto la piedra y estaba sentado en ella”.⁴²

Ya se ha citado el fragmento del poema que anuncia a Rodríguez el arribo de Cuauhtémoc al mundo de los vivos:

⁴² La Biblia, *op. cit.*, p.

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.

El ser que es existente y que da razón a la creación de un héroe como el que Rodríguez erige en el poema, es la naciente nación mexicana. Este vate escribe para los criollos ilustrados y los mestizos que por medio de su inserción en el ámbito eclesiástico o político, o por relaciones familiares y sociales que despertaron y alentaron su inquietud, como en el caso del propio Rodríguez, tienen acceso a la lectura. Escribe también para las señoritas mexicanas, de posición media o alta que podían suscribirse a las revistas que él dirigía, las futuras cabezas de familia a las que les tocaría la tarea de educar nuevos ciudadanos.

Rodríguez está consciente de su participación en el coro de voces que ayudaban, a través de la palabra, a construir la nación. Forma parte de una cultura en que la poética ya analizada, las influencias de otros autores a quienes leía, ya mencionados, las ideas acerca de la forma de hacer historia y la importancia de esta disciplina como maestra de los pueblos, y las arraigadas creencias religiosas que tenía introyectadas, no podrían haber impulsado a hacer otro poema que no fuera como *Profecía...*

El ser existente que lo mueve y al que pretende mover es el pueblo de México que estaba integrando la nueva nación, y hay que decir que si bien no pudo haber pensado que sería leído por los indígenas, si tuvo la intención de crear conciencia acerca de la realidad de esta parte de la población, cuyas tradiciones y héroes estaba exaltando para fortalecer el surgimiento de una nación que dejaba de lado desde su nacimiento a la comunidad a quien originalmente pertenecía el territorio y todo lo que en él había. De tal manera que Rodríguez es también de los iniciadores de esta reflexión indigenista.

Seguramente el poeta tuvo presente la importancia de la elección de las circunstancias que enfatiza la teoría de la sublimidad, y la recomendación que en ese mismo contexto hace Blair en el sentido de que el poder y la gran fuerza puestos en ejercicio excitan ideas sublimes, por lo que recomienda trabajar ideas que lleven siempre consigo expresión de superior poderío junto con una "oscuridad respetuosa". Ciertamente lo hace el autor. ¿Por qué elegir a Cuauhtémoc y no a otro personaje del mundo azteca?, ya se mencionó en el primer capítulo que frente a un Moctezuma que se estigmatizaba como débil y supersticioso⁴³ al haber permitido la entrada del conquistador creyendo en el retorno de Quetzalcóatl, la elección era obvia, un monarca que resistió en la hoguera y que murió luchando por expulsarlo.

Circunstancia y personaje representante del poder y la fuerza, y su presentación en un ambiente patético construido bajo el recurso del sueño en virtud del cual se conforma esa oscuridad respetuosa a que Blair hace referencia, permiten ver la clara intención del autor respecto a "mover" a sus lectores, sensibilizarlos en relación con su pertenencia a esa nación cuauhtémica y la necesidad de defenderla de nuevos invasores.

Cabe preguntarse ahora qué mal pretendía encubrir Rodríguez a través de este mito. La respuesta ya se ha adelantado en el capítulo anterior al analizar el manejo de la temporalidad. El autor renie-

⁴³ En 1841, Prescott describía a Moctezuma como la encarnación de los efectos debilitadores del despotismo oriental, alegando que "su pusilanimidad nacía de su superstición" y que la llegada de los españoles lo dejó atormentado y "afeminado". Cit. en Brading, *ob. cit.*, pp. 120-121. Este estereotipo fue repetido por nuestros historiadores, quizá hasta que León-Portilla, reivindica a dicho personaje señalando que en realidad su afinidad con tlatoanis filósofos como Nezahualcōyotl y Nezahualpilli, lo hicieron consultar su tradición y creer en el retorno de Quetzalcóatl.

ga en el fondo de las debilidades de malos gobernantes que han permitido la entrada de invasores, los de antes y los de su ahora, confunde con el trastocamiento temporal a monarcas sentados en sillas "no muy firmes", que pudieran ser Moctezumas; pero que también pudieran ser, ya lo dijimos, Santa Annas, y entregas de territorio que pudieron ser a los españoles, pero que también fueron a los norteamericanos.

Después de referirse indirectamente a los citados males encubriéndolos con el mito, el autor nos hace reflexionar: ¿ya vieron la historia?, pues cuidado porque el invasor del norte es tan peligroso que frente a él ya quisiéramos a Cortés y Alvarado; pero advierte también a los invasores pasados, presentes y futuros, y lo hace a través de la profecía a la que me referiré adelante.

La relación del ser con su existencia, hay que decir por último con respecto al mito, lleva a la reflexión ontológica de la que no está ausente mi propia subjetividad como lectora que analiza esta obra a finales del siglo xx aun tomando en cuenta el contexto cultural en que fue escrita. Considero que esa ontología tiene que ver con un reproche al débil que permite ser invadido en su espacio y en su esencia, con una convicción de que sólo con fortaleza se puede hacer respetar lo propio, lo que nos constituye, y que esa fortaleza la da la proximidad con lo divino, la defensa de nuestros valores,⁴¹ entre los que está nuestra propia historia, de la que debemos aprender para poder trascender hacia nuestra teleología, vislumbrar un futuro que sólo será promisorio si defendemos lo nuestro y respetamos lo ajeno.

⁴¹ *Entendiendo valores como cualidades del mundo vivido, relacionadas con propiedades de los objetos o situaciones experimentadas, pero que sólo se pueden aprehender cuando hay una disposición determinada de la persona. Crf. Luis Villoro. El poder y el valor. Fundamentos de una ética política, México, FCE, 1997 (Sección de obras de filosofía).*

Pasemos ahora al otro género discursivo empleado en el poema y que le da nombre: la profecía. En primer lugar quiero señalar que es un recurso congruente con la poética de lo sublime, tiene que ver con el poder y la gran fuerza de un Cuauhtémoc que para poseer esas cualidades tenía que ser equiparable con la más alta divinidad cristiana, Blair señaló que “la sublimidad en los profetas nace de la fuerza con que nos hacen concebir el poder puesto en ejercicio”.⁴⁵

De acuerdo con la *Exposición de la doctrina católica sobre dogmas de la religión*, del licenciado Clemente de Jesús Munguía, obispo de Michoacán, las profecías son “las señas completas del redentor, prometido desde el origen de los siglos y figurado con mil rasgos diversos”,⁴⁶ dichas señales del redentor tienen por objeto dar a conocer sus verdaderas facciones. De acuerdo con este texto las profecías son enunciadas por personajes enviados por Dios para hacerlas, se consignan en libros y tienen un significado histórico y dogmático relativo al mesías.

Con el nombre de profeta se designa en la Sagrada Escritura, no solamente a aquellos hombres que anuncian por divina revelación cosas futuras; sino también a algunos otros singularmente privilegiados por las eminentes cualidades de su espíritu, o por otros dones del Espíritu Santo. El hombre dotado con conocimientos superiores en las cosas divinas o humanas, el que manifiesta penetración de las cosas ocultas, aquél a quien Dios hacía hablar sin que entendiese lo que hablaba, el que hablaba en nombre de otro como Aarón en el de Moisés, el que componía o cantaba en honor de la

⁴⁵ Blair, *op. cit.*, t I, p. 60.

⁴⁶ t. II, precedida de dos disertaciones una sobre la doctrina cristiana, considera por sus excelencias propias, en la necesidad de saberla y en la obligación de enseñarla, otra sobre la fe, la esperanza y la caridad consideradas en sí mismas y en sus relaciones con la verdad, el poder y la felicidad, México, Imprenta de Tomás S. guardida, 1856.

Divinidad himnos sublimes que anunciaban una inspiración sobrenatural y, por último, el que obraba alguna maravilla o milagro.

Los profetas, se señala en la obra citada, dicen las cosas más magníficas y sublimes empleando los términos y las expresiones que competen a la grandeza del asunto. En todas sus páginas se encuentran descripciones majestuosas, nobleza, solidez y vehemencia y, a pesar de la sublimidad de su estilo se acomodan a todos los entendimientos, y se explican con sencillez cuando se refieren a lo que se ha de creer y practicar.

Como se ve también en el caso de las profecías como género religioso se habla de sublimidad en el estilo. Como predicciones puestas en boca del profeta por el mesías, están sin duda animadas por su espíritu, es así que Rodríguez pone en labios de Cuauhtémoc una profecía que parece salida de los libros sagrados:

*[...] El que dei 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 heberá si sed lo seca,
sus miembros comerá, si hambre lo acosa"*

Todo esto escrito entre comillas y en letra cursiva para denotar que, como toda profecía que se precie de serlo, ésta también está registrada en un libro sagrado. Ciertamente hay en *La Biblia* profecías muy parecidas a la de Cuauhtémoc; pero el poeta las recreó en espléndidos endecasílabos. Esta profecía se apega al Sermón en el Monte, versículos 21, 38 y 39 del Evangelio de San Mateo, capítulo 5 que aquí cito:

5:21 Oísteis que fue dicho a los antiguos: no matarás; mas cualquiera que matare será culpado del juicio.

5:38 Oísteis que fue dicho a los antiguos: ojo por ojo y diente por diente.

5:39 Más yo os digo: No resistáis al mal; antes a cualquiera que te hiriere en tu mejilla diestra; vuélvele también la otra.

San Juan Crisóstomo añade comentando este pasaje: "Hemos de resistir pero entregándonos a padecer. De este modo la victoria es infalible".⁴⁷

Es en estos principios donde se asienta la vocación al sufrimiento y la resignación que ha llevado a acabar aguantando a los conquistadores y a los traidores que les han entregado el país, desde Santa Anna hasta los actuales mandatarios educados en Harvard; pero Rodríguez no hace suya la segunda parte de la anterior propuesta, él clama venganza, se queda con el planteamiento de ojo por ojo y diente por diente; por eso pienso que las siguientes profecías bíblicas lo inspiraron sin duda:

San Mateo

7:1. No juzguéis para que no seáis juzgados.

7:2. Porque con el juicio que juzgáis, seréis juzgados; y con la misma medida que medís, os volverán a medir.

Isaías 49:26

Y a los que te despojaron haré comer sus carnes,
y con su sangre serán embriagados como mosto[...]

9:19

⁴⁷ *San Juan Crisostomo, Obras, t. I., texto griego, versión española y notas de Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1951, p. 369.*



Por la ira de Jehová de los ejércitos se oscureció la tierra, y será el pueblo como pábulo del fuego: el hombre no tendrá piedad de su hermano.

9:20

Cada uno hurtará a la mano derecha, y tendrá hambre;
y comerá a la izquierda, y no se hartará:
cada cual comerá la carne de su brazo.

Apocalipsis 16:6

Porque ellos derramaron la sangre de los santos y de los profetas y tú les has dado a beber sangre; pues lo merecen.

En el poema hay varias profecías. No sólo Cuauhtémoc profetiza, lo hace también el sujeto lírico (por supuesto el autor a través de las dos voces porque es un hombre dotado con conocimientos superiores en las cosas divinas o humanas, y porque compone o canta este himno sublime en honor de la divinidad). Más que profecía la primera que éste hace mientras habla con el monarca es la manifestación de un deseo:

De polo a polo sonará tu nombre,
temblarán a tu voz caducos reyes,
el cuello rendirán a tu pujanza,
serán para ellos tus mandatos leyes;
y en México, en París, centro de orgullo,
resonará la trompa de venganza.⁴⁸

Cuauhtémoc a su vez hace profetiza al poeta (autoprofecía en realidad) :

"Deseo ardiente de renombre y gloria
Abrasará tu pecho;

⁴⁸ *Rodríguez, ob. cit., t. 122.*

Y contigo tal vez la tu memoria
Espirará en tu lecho”.

“Amigo buscarás y amante pura;
mas a la suerte plugo,
que halles en ella bárbara tortura,
y en él feroz verdugo”.

“Y ansia devoradora
de mecerte en las olas del océano,
aumentará tu tedio, y será en vano,
aunque en dolor y rabia te despeña,
que el destino tirano
para siempre en tu suelo te asegura
cual fijo tronco o soterrada peña”.⁴⁹

Lo dicho en la segunda estrofa citada no era realmente una profecía, Rodríguez sufría desde hacia tiempo el desprecio de la mujer amada. Lo profetizado en la tercera lamentablemente no se cumplió, si el poeta se hubiera quedado fijo a su suelo como “soterrada peña”, no hubiera ido al encuentro de su temprana muerte en La Habana, y lo asentado en la primera por ventura no se cumplió porque gracias a ello ahora he podido descubrir el peso específico del poema que analizo, y espero contribuir con mi modesto trabajo a que se incrementen el renombre y la gloria que deseó un poeta que sin lugar a duda los merece.

La tradición prehispánica se construye con mitos, las profecías son propias de la tradición judeo-cristiana; de aquí el carácter sincrético del héroe que Rodríguez crea en el poema que se analiza. La intención de generar héroes nacionales persistió a lo largo de

⁴⁹ Ibid., p. 124.

todo el siglo XIX, para fortalecer su surgimiento el gobierno de Comonfort decretó que en la Escuela Normal de Profesores se diera un curso especial sobre historias de héroes, en ese tiempo uno de los autores de los textos escolares correspondientes animaba así a los niños: “niño que ahora comienzas a subir la pendiente de la vida, niño que tal vez mañana defenderás con la palabra o con tu brazo la integridad y el honor de la patria, al recorrer las páginas de este libro procura hacerlo con la convicción de imitar los nobles ejemplos que Guatimoc, Hidalgo, Juárez, te dan de heroísmo, amor a la patria y honradez”.⁵⁰

Aunque ya para finales de la pasada centuria la figura de Cuauhtémoc había dejado de ser objeto de estudios eruditos, su nombre estaba popularizado “lo adoptaron algunas sociedades literarias, la masonería lo incorporó a su santoral y lo usó con frecuencia para nombrar simbólicamente a los hijos de los masones: la revista *El hijo del Ahuizote* repartió litografías del monumento [del tlatoani] a sus suscriptores; la cervecería Cuauhtémoc de Monterrey envió una estatua del héroe a la exposición industrial de Chicago en 1893, el gobierno mexicano adquirió en Nueva York un vapor llamado Cuauhtémoc destinado a ser usado. ¿oh ironía!, en la guerra contra los mayas, etc., etc.”⁵¹ Por su parte las asociaciones culturales de la época como la mutualista, la sociedad literaria Cuauhtémoc y las logias masonas, realizaban eventos tendientes a la exaltación del héroe. Toda esta tarea ideologizante estaba lejos de la creación literaria inmersa en una poética, una filosofía y un

⁵⁰ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México, 2a ed.*, México, Imprenta *Madro*, 1975, cit. en Josefina García Quintana y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, p. 49.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

aliento espiritual de elevados alcances, con que Ignacio Rodríguez Galván despertó a Guatimoczin en el Cerro de Chapultepec, hacia 1839.

Podemos decir entonces, que el poema *Profecía de Guatimoc* de Ignacio Rodríguez Galván, es un ejemplo claro de la manifestación literaria del nacionalismo religioso. Con base en la interpretación figural de nuestra realidad histórica, el autor mezcla la imagen de un tlatoani prehispánico con la de un profeta cristiano y hace profetizar a ese nuevo mesías respecto al castigo que recibirán quienes sojuzgaron a la nación mexicana; pero advierte también de futuros peligros al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. México, FCE, 1950 (Lengua y estudios literarios).
- Blair, Hugo, *Lecciones sobre la retórica de las bellas letras*. Trad. del inglés José Luis Munarriz. Aumentada con el *Tratado de lo sublime* de Dionisio Casio Longino. Trad. al español de Agustín García Arrieta. 4ª ed., México, Imprenta de Galván, 1834.
- Brading, David, *Mito y profecía en la historia de México*. Trad. Tomás Segovia. México, Vuelta, 1988.
- *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México. Era. 1989.
- Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla. UAP, 1989.

García Quintana, Josefina y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977.

Kant, Emmanuel, *Filosofía de la historia*, Trad. Eugenio Imaz, México, FCE, 1941.

Lafaye, Jacques, Quetzalcóatl y Guadalupe, *La formación de la conciencia nacional en México*. Trad. Ida Vitale y Fulgencio López, 2 ed., México, FCE, 1985.

——— *Mesías, cruzadas y utopías. El judeocristianismo en las sociedades ibéricas*, México, FCE, 1984 (Serie de obras de historia).

Matute, Alvaro y otros, *Estado, iglesia y sociedad en el México del siglo XIX*, México, Porrúa, 1995 (Las ciencias sociales).

Muñoz F. Rafael, *El dictador resplandeciente*, México, FCE, 1983. (Colección popular, 247).

Ortega y Medina, Juan, *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*. Notas e índice onomástico de Eugenia Meyer, México UNAM, 1970 (Instituto de Investigaciones históricas, Serie documental, 8).

Ribeiro, Darcy, *Configuraciones histórico culturales americanas*, 2ª ed., Buenos Aires, Calicanto, 1976 (Arca/calicanto).

San Juan Crisóstomo, *Obras* t. I. Texto griego, versión española y notas, Daniel Ruiz Bueno, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1951.

Vigil José María y Juan B. Híjar, *Ensayo histórico del ejército de occidente*. México, Ignacio Cumplido, 1874.

Villoro, Luis, *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política*. México. FCE, 1977 (Sección de obras de filosofía).

Retrospectiva histórica y moderación romántica en *El inquisidor de México* de José Joaquín Pesado

*Leticia Algaba Martínez**

DE TODOS ES SABIDO que durante el siglo XIX cobra auge en Europa la novela histórica impregnada por el punto de vista del narrador romántico; el género se cultivó en México señaladamente desde los años treinta de la centuria antepasada, prosigue todo el siglo y casi siempre se une a dos búsquedas fundamentales: la expresión nacional y la asunción del pasado como una vía para reconocer los rasgos de la herencia desde el presente de un país recién independizado de España que luego recorrió un proceso difícil y largo de asunción de proyectos de Estado que alentaban el futuro. José Joaquín Pesado, distinguido poeta, narrador y político, escribe en 1838 la novela corta *El Inquisidor de México*,¹ que se suma a esa preocupación por el pasado colonial y prehispánico que sus ami-

* *Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.*

¹ *Se publicó en El Año Nuevo de 1838. Presente Amistoso. México, Librería de Galván, Portal de Agustinos N 3, 1838, pp. 99-137. La reedición en cuatro volúmenes de El Año Nuevo se hizo en 1996, con prólogo de Fernando Toña de Habich. México, Coordinación de Humanidades, UNAM, ("Al Siglo XIX: Ida y Regreso). También el siglo XX, la novela se encuentra en La novela corta en el*

gos reunidos en la Academia de Letrán mostraron en novelas, leyendas y poemas.

Como es común en una novela histórica, *El Inquisidor de México* desarrolla la trama en la mixtura de la historia pública y la historia privada, espacios correspondientes a sucesos históricos, y a la historia íntima de los personajes, el melodrama, de modo tal que la historia y la ficción fluyen armoniosamente. La historia pública descansa en la Inquisición, instancia del poder eclesiástico, poder que se ejerce desde el centro, un signo más de la dominación española. Por eso el inicio de la novela cobra interés pues se inicia desde la periferia, desde un lugar de la provincia veracruzana, Jalcomulco, un pueblo cercano a Jalapa. La primera escena acontece en mayo de 1648. El narrador traza un cuadro en el que la hermosura de la naturaleza toca a las personas dando así la armonía presidida por la luz brillante del sol: las orillas del río que en su cauce trae los peces, los árboles altos, los bajos y sus frondas, rodean ese pequeño espacio que engrandece los frutos comestibles y las artesanías expuestas a los visitantes y que compiten frente a las mercaderías de una flota recién llegada a Veracruz, los vasos de plata para los vinos europeos, al lado de las jícaras de colores para las bebidas lugareñas. Entre los colores y los aromas, el desfile de personas resalta la variedad racial: indios, mestizos, negros, que en su indumentaria, su comida, sus diversiones, es posible reconocer sus lugares en la sociedad novohispana; la pelea de gallos, al lado de la música del arpa, el tamboril y el teponaxtle para ejecutar la danza de Moctezuma nos remite a los momentos anteriores, inminentes de la conquista. De manera señalada este cuadro descriptivo apunta

primer romanticismo mexicano, edición, prólogo y notas de Celia Miranda Cárabes, con un ensayo de Jorge Ruedas de la Serna, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1985, (Nueva Biblioteca Mexicana, 96). La segunda edición es de 1998 y es en la que me apoyo.

el interés del novelista por los detalles típicos de esa región veracruzana que otorgan el “color local”, elemento usual en las novelas históricas y propias del gusto de los narradores románticos.

Este escenario magnificante dará paso al diálogo amoroso de Sara y Duarte, los jóvenes protagonistas del melodrama en el momento del ocaso, momento fugaz, de frontera entre la luz y la oscuridad, claroscuro que presagia el destino de los personajes. La amenaza que se cierne sobre los enamorados se sitúa en el peso del poder central, en el Santo Oficio, que ya los persigue por ser judíos. La persecución proviene de una venganza: Diego Lozada, enamorado de Sara, así enfrenta su rechazo. Tendidas así las líneas de la intriga, los primeros instantes de la noche dan cabida al signo oscuro: los amantes son aprehendidos por el comisario del Santo Oficio, acto que confirma las frases del joven Duarte: “en un país, donde existe un tribunal, que avasalla las conciencias, y se engrandece de los que llama sus enemigos, es imposible que éstos vivan seguros”.² El hondo reproche de Duarte estaba siendo ya atendido por su padre Jacobo Ribeiro quien ya buscaba marcharse a Ginebra o incluso a Roma pues esta ciudad, a pesar de operar como centro de la Iglesia católica, ya no perseguía a los judíos a través del Tribunal de la Fe. De la religiosidad hebrea, Sara invoca fortaleza:

Verás –dice a Duarte– como el Dios de nuestros padres nos favorece. El da la llaga y la medicina. Si libró a José del odio y la venganza de sus hermanos, no dudes que nos librará también a nosotros

² José Joaquín Pesado, *El Inquisidor de México, en La novela corta en el primer romanticismo mexicano. Estudio preliminar y notas de Celia Carabes, con un ensayo de Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM, (Nueva Biblioteca Mexicana, 96), p. 209.*

de los inquisidores. Voy a pedirle que nos libre del mal que nos amenaza.³

Con la aprehensión de los jóvenes enamorados se abren los sucesos de la historia pública que se irán entretrejiendo con el melodrama cuyo desarrollo se traslada al centro, a la ciudad de México, asiento del poder que abarcaba la esfera política y la esfera religiosa, rectores de la vida colonial. La ubicación de la escena del capítulo II corresponde al Salón de la Inquisición, el mes de febrero de 1649, nueve meses después de la aprehensión de Duarte y Sara. Ahí se discuten los preparativos de una solemne Auto de Fe, ceremonia que culmina el cometido del tribunal. La garantía de la justeza de los juicios encarna en Domingo Ruiz de Guevara, el Inquisidor, hombre impregnado por los “sentimientos del honor”, prudente, humilde ante su importante misión que él mismo compendia en la frase: “separemos el trigo de la cizaña, arrojando a ésta al fuego devorador”, sentencia que pasa por un meticuloso examen del caso, una profunda discusión previa al interrogatorio de Sara. La confirmación de que ella profesa la religión hebrea como hija que es de Jacobo Ribeiro recibe la condena del tribunal y la terrible conmoción de Duarte ya confeso y condenado también. Pero Ruiz de Guevara recibirá un enorme sacudimiento cuando Ribeiro le descubre que Sara no es su hija, sino la niña que el inquisidor había dado por perdida en Sevilla y que llevaba el nombre de Leonor.

A partir de esta revelación sobreviene la peripecia en su modalidad de anagnórisis. Ruiz de Guevara corre a salvar a Sara de las llamas de la hoguera, recorre el camino que ella había caminado antes, vive la angustia y la desesperación de la condenada y logra llegar a salvarla cuando ya las llamas habían llegado a los pies de Sara y ya habían consumido el cuerpo de Duarte. En el último capí-

³ *Ibid.*, p. 210.

tulo de la novela Sara, desde su lecho de enferma, recibe el amor de su padre y éste, arrepentido, es ya otro hombre que reniega de la "bárbara jurisprudencia" del Santo Oficio. Pero el recuerdo de Duarte y del camino que conducía a la hoguera inquisitorial la sumen en la tristeza y muere tres meses después de haber reconocido a su verdadero padre, por cuyo amor se había convertido a la religión católica.

II

En *El Inquisidor de México* sobresale un narrador cuidadoso que echa mano de elementos del clasicismo y del romanticismo, combinatoria un tanto singular que alude a la apropiación que de tales estéticas hizo Pesado, rasgo no poco frecuente en algunos escritores de la centuria antepasada, a los que me iré refiriendo a continuación.

En aras de la instrucción y el mensaje moral, los personajes novelescos están dotados de virtudes. En Ruiz de Guevara, el inquisidor, Pesado fragua un personaje ejemplar que llega a la cúspide por efecto de la anagnórisis. En su papel de inquisidor da pruebas de justeza, de apego a la ética de su encargo, y cuando sabe que ha enviado a la hoguera a su propia hija, se transforma para, de nuevo, elegir el camino de la moral católica, elemento que traslada al personaje al presente del novelista. Así Ruiz de Guevara señala el auténtico catolicismo y se separa del funcionamiento intolerante del Santo Oficio.

Jacobo Ribeiro es un personaje que, animado por la venganza, había comprado a una gitana a la hija de Ruiz de Guevara, sin embargo el cariño hacia ella había borrado el impulso inicial. En el momento en que le revela al inquisidor que Sara es aquella niña que la gitana le había robado en Sevilla, Ribeiro exclama: "El cielo dispone que la venganza del perseguido judío sea terrible. Sin em-

bargo, ¡cuán costosa es para mí! ¡Cuánto diera yo por evitarla!”⁴ El móvil de la venganza, lo sabemos, es un tópico del romanticismo, del que Pesado se ha servido, pero Ribeiro no es un vengador pleno pues le resulta doloroso separarse de su hija adoptiva y la revelación que le hace a Ruiz de Guevara es un momento también doloroso que lo llevará a enderezar su destino.

El profundo interés de dar al lector modelos de virtud recorre una buena parte de la literatura mexicana del siglo XIX. La moralidad en las obras figura en muchas de las discusiones que en torno a la expresión literaria nacional se dieron desde la Academia de Letrán y hasta los años ochenta, elemento que desde luego apunta la manera en que los escritores se apropiaron del romanticismo al que añadieron elementos ilustrados como son la instrucción y la moralidad capaces de anudar un proyecto civilizador. Del siglo ilustrado, algunos escritores de la Academia de Letrán conocieron e hicieron suyas las poéticas y las retóricas. En el caso de José Joaquín Pesado, Jorge Ruedas de la Serna ha mostrado la influencia de los postulados de Hugo Blair⁵ en lo referente a llevar a su novela elementos propios del discurso de la historia para construir la trama novelesca y, sobre todo, una idea fundamental: la historia como instructora de la sociedad, elemento que remite a un sentido inmediato, útil y de cierta objetividad. Esta se evidencia en la narración de los preparativos del Auto de Fe, entonces escuchamos la voz del historiador cuidadoso de no alterar, un narrador que desecha las hipérboles, sabedor que la anagnórisis que sobrevendrá causará la conmoción del lector. De la novela, Blair destacaba la pintura de

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ “El Inquisidor de México: historia y ficción”, en *Literatura Mexicana, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*, vol. VII, núm. 2, 1997, pp. 551-567.

los afectos del hombre que el novelista debía encaminar hacia el destierro del vicio y el encomio de las virtudes.

En la figura de la anagnórisis, Pesado logra infundir en el lector una profunda compasión cuando Ruiz de Guevara, el atribulado padre, recorre el mismo camino que Sara había seguido para llegar a la hoguera en medio de la compasión que por ella y su novio Duarte, sentían los espectadores del Auto de Fe:

Grande era la compasión que excitaban estos infelices. Aguardábalos en vez del tálamo la hoguera. A los regocijos de la boda, a los cánticos y enhorabuenas de las doncellas y mancebos de su pueblo, a las guirnaldas y a las caricias del amor, se sutituían la afrenta, las llamas y la muerte.⁶

La compasión que Pesado suscita en el lector evidente en los espectadores del Auto de Fe y en el hecho de que Ruiz de Guevara ocupe el papel de la víctima, aluden a los trazos de la ejecución de su novela sustraídos de modelos clásicos. De éstos destaca la moderación en una parte que a mi me parece clave para entender la perspectiva que sobre el pasado colonial ofrece el novelista. Antes de que Sara se presente ante el Tribunal de la fe, Ruiz de Guevara les recuerda a los jueces su alta responsabilidad con las siguientes palabras: “Pidamos la luz de lo alto, y llenos de celo, apliquemos el cauterio y la cuchilla a la llaga inveterada de la herética pravedad, y del ciego y obstinado judaísmo”.⁷ El interrogatorio a Sara resalta su estatura moral, acepta y reafirma su credo religioso hebreo, su lealtad a Ribeiro su padre adoptivo, elementos que por un momento llevan a uno de los jueces a sugerir que se omita el tormento.

⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁷ *Ibid.*, p. 211.

Pero la no denuncia de sus cómplices y el estricto apego a los procedimientos, varía la decisión; Sara es conducida por el verdugo:

...la representación de los dolores que le aguardaban, ocupaban vivamente su fantasía; su congoja era inexplicable. Iba, aunque en vano a implorar la piedad de los jueces, cuando llega a sus oídos un ¡Ay! prolongado que arrancaba la fuerza de la tortura, al joven que la había precedido en el examen: era la voz de su amante, y no siendo capaz de resistir el tropel de las sensaciones que la asaltaron, cayó en tierra de rodillas, diciendo con voz desfallecida: *Todo lo confesaré.*⁸

La escena anterior es suficiente para que Sara –y el lector– imaginen la crueldad inquisitorial, visión momentánea de la que el propio novelista solicita apartar los ojos porque no pertenece a la “religión cristiana que es toda caridad y mansedumbre”, sino a las “ideas y la bárbara jurisprudencia que reinaba en aquella época”. La moderación que domina la referida escena se atiene a los preceptos neoclásicos que defienden el predominio de la belleza y aceptan lo horrible sólo para contrastar y resaltar a aquélla. La primacía de la verdad y la belleza en la obra literaria parecía dominar en el contexto de José Joaquín Pesado. Luis de la Rosa, por ejemplo, decía en 1844 –seis años después de la publicación de la novela que comento– que la obra nunca debe dejar “Que aparezca como bello ni lo absurdo, ni lo que es monstruoso, ni lo que ofende el pudor y los más nobles instintos de nuestra alma”,⁹ palabras que no hacen

⁸ Ibid., p. 215.

⁹ “Utilidad de la literatura en México”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX, organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996, (“Al siglo XIX: Iña y Regreso”), p. 89.

más que aludir a un realismo moderado y que perduraron en algunos críticos posteriores como Francisco Pimentel quien por los años 70 repudiaba el “ultrarromanticismo” de obras que embellecían las malas pasiones y pervertían los sentimientos morales. Las sobrias escenas del interrogatorio a Sara se inscriben en una estética que parece dominar en el primer romanticismo mexicano, lugar en el que se coloca la novela de José Joaquín Pesado.

En armonía con la moderación y el equilibrio artístico, Pesado deslinda los yerros del dogmatismo en la Inquisición, uno de los puntos más atractivos para la valoración del pasado colonial, de los de una Iglesia preocupada por su misión, mediante la conversión de Sara al catolicismo ante el profundo amor de su padre Ruiz de Guevara y por las oraciones del Sumo Pontífice para su salvación. Pesado no condena de tajo los siglos coloniales, señala una mancha pero realza una zona luminosa que se extiende hasta su presente, una institución eclesiástica piadosa, justa, que no debe juzgarse por los efectos de la “bárbara jurisprudencia” del Santo Oficio. La perspectiva histórica de Pesado, conviene recordar, se da cinco años después del frustrado proyecto reformista de José María Luis Mora, cuando parecía dominar la postura conservadora frente a la separación de la Iglesia del Estado, momentos en que, como señala Martín Quirarte, no había condiciones para defender la libertad de cultos.¹⁰

Actuando como historiador, Pesado logra una apropiada relación entre la vida pública y la vida privada, señala atinadamente Jorge Ruedas de la Serna; logra sumar a la visión panorámica, como apuntaba Hugo Blair, sucesos y situaciones particulares, como es el caso del funcionamiento del Santo Oficio, atendiendo siempre al carácter general del conjunto de los siglos coloniales. Veinte años

¹⁰ En *El problema religioso en México, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, Serie Historia, xvii.*

después el tratamiento de la Inquisición en la novela histórica daría un vuelco. En 1868 Vicente Riva Palacio exhibe los yerros de la intolerancia sin cortapisa alguna en seis novelas sobre el pasado colonial. Distante de la perspectiva histórica de Pesado, rechaza el dogmatismo de la sociedad novohispana poniendo de relieve la intolerancia, el fanatismo, desplegando un crudo realismo en las escenas de tortura que padecían los reos ante el Santo Tribunal y transcribiendo edictos de casos célebres.¹¹

El hito de la novela histórica decimonónica parece preservar dos momentos del romanticismo sólo descifrables desde su circunstancia y la ideología de los autores. Entre la novela de Pesado y las de Riva Palacio se habían establecido las Leyes de Reforma y la restauración de la república había dado el triunfo a los liberales. Estos, como señalaría más tarde Joaquín García Icazbalceta mostraban errores en la perspectiva sobre el pasado colonial, sustraían hechos particulares como si fuese “un solo punto de tiempo el dilatado espacio de tres siglos...el juicio general –señalaba– debiera fundarse en el conocimiento íntimo de aquél periodo, y deducirse, no de hechos aislados, sino del carácter del conjunto”.¹² Pero si la perspectiva hacia el pasado colonial distancia a Riva Palacio de Pesado, la preocupación por ese pasado los acerca: uno y otro desde su estética y su circunstancia histórica e ideológica, sabían que la novela era un arma poderosísima: instruir e inculcar moralidad a los lecto-

¹¹ *En mi estudio sobre Monja, casada, virgen y mártir abordo tal asunto a través de una polémica sobre esta novela de Riva Palacio. Véase, Leticia Algaba, Las licencias del novelista y las máscaras del crítico, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Literatura).*

¹² *Cit. En José Luis Martínez, "Joaquín García Icazbalceta", en Jorge Ruedas de la Serna, Coordinador, Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios, México, UNAM, 1996, pp. 36-37.*

res era la intención de Pesado, adoctrinar al lector denostando el conservadurismo y su raíz colonial era el propósito de Riva Palacio.

III

El sentido histórico del *Inquisidor de México* aflora en la metonimia del oscurantismo colonial, en la Inquisición, señala Jorge Ruedas de la Serna y añade: la conversión de Ruiz de Guevara representa "el paso de una época que naufraga, a otra en que resurge el auténtico humanismo cristiano", conversión que se realiza porque la Providencia Divina "ha colocado al hombre dominador en el lugar del otro". Luego de la muerte de su hija Sara, el inconsolable Ruiz de Guevara recobró la paz en la religión; hizo uso de su recto juicio y asumió su destino aceptando los decretos de la Providencia. Siguiendo esta idea de Vico me ha surgido una pregunta ¿por qué muere Sara? ¿No fue suficiente el inmenso amor de su padre que la conduce a la conversión al catolicismo? Recordemos una escena del apartado IV de la novela cuando la joven y el grupo de reos fueron entregados al Corregidor de México para ejecutar la sentencia en el suplicio del fuego "en virtud de permanecer impenitentes, esto es, de rehusarse a abandonar la religión de Moisés y abrazar el cristianismo". Enseguida el narrador comenta que Sara se mantenía firme en sus principios ayudada por el amor y la devoción, elementos que se sumaban a su corazón sensible y apasionado, rasgos esencialmente femeninos que la preparaban para "acometer las más arriesgadas empresas o sufrir con resignación todo género de males, y aun la misma muerte".

La caracterización del personaje, lo señala el propio narrador, suscitaba la compasión de los espectadores del Auto de Fe; Sara y su novio Duarte no accederían a la unión amorosa sino a las llamas de la intolerancia. La culminación de la escena se da así:

Lloraba Sara como la hija de Jepté su belleza malograda, y lamentaba su desgraciada suerte con estas palabras: *Desde lo alto metió el Señor fuego en mis huesos y me ha escarmentado: tendió una red a mis pies, y me volcó hacia atrás. Me ha dejado en todo este tiempo desolada y consumida en la tristeza...*¹³

Como sabemos, Ruiz de Guevara logra desprender a Sara de las llamas que ya habían llegado a sus pies; la joven recobra la salud fugazmente apoyándose en la devoción que su padre le profesaba. El dolor de Sara va en paralelo con la expiación de la culpa de Ruiz de Guevara, uno y otro se vuelcan en la ternura; las lágrimas del otrora inquisidor consiguen convertirlo a “una religión de verdad y de amor”, al igual que Sara se convierte al catolicismo. Sin embargo, Sara vuelve a decaer, la imagen del patíbulo se convierte en pesadilla constante y el recuerdo de su amante la sume en la melancolía, hasta que “Faltáronle al fin las fuerzas, y falleció en paz a los tres meses después de sacada del Auto de Fe”. Tal parece que Sara había adivinado su destino: Dios había metido el fuego en sus huesos para quedar abandonada y consumirse en la tristeza, según las palabras que ella pronuncia ante su desgraciada suerte antes de llegar a la hoguera inquisitorial. ¿Sigue entonces Sara el destino que ella misma eligió en la cita bíblica o Pesado actúa ambivalentemente y la deja como víctima de la intolerancia, de los efectos de la “bárbara jurisprudencia de la Inquisición? Mi duda por el momento podría despejarse en la factura del personaje: Sara es una heroína romántica signada por la adversidad presagiada, indicio que resalta frente a la medida, el equilibrio artístico de una novela que discurre en los principios neoclásicos.

¹³ José Joaquín Pesado, *El Inquisidor de México*, p. 222.

Los cuentos de Payno, Prieto, Roa
Bárcena, Granados Maldonado
y González de la Torre en
El álbum mexicano y su fuente francesa.
Comentario bibliográfico

*Dolores Phillipps-López**

1. PRESENTACIÓN GENERAL

LA REVISTA LITERARIA SEMANAL mexicana del romanticismo, *El Álbum mexicano*, se publicó a lo largo de 1849 a iniciativa del impresor y editor mexicano Ignacio Cumplido.

La motivación esencial de esta publicación fue el deseo de Cumplido de dar a conocer las geniales láminas coloreadas que el ilustrador y caricaturista francés Grandville (Nancy 1803-París 1847) ejecutó en *Les fleurs animées* (*Las flores animadas*) de 1847. En esta obra ilustrada famosa, las flores son mujeres que han sufrido una metamorfosis. El texto francés se le encargó al escritor sin prestigio particular Taxile Delord (Avignon 1815-París 1877), dejando muy clara una intención de protagonismo absoluto por parte del ilustrador ("le poète c'est le crayon", "el poeta es el lápiz", reconocería el propio Delord en su conclusión).

* *Universidad de Ginebra.*

Grandville se había hecho famoso sobre todo por aquel *Scènes de la vie publique et privée des animaux* (*Escenas de la vida pública y privada de los animales*) de 1842-43, con viñetas suyas y cuyo texto se debía –entonces sí– a la colaboración de los principales escritores de su tiempo: Balzac y Alfred de Musset, entre otros. En 1847, el año de la muerte de Grandville, el éxito que conoció su libro *Les fleurs animées* fue considerable. Alejadas de la sátira social deliberada, de la caricatura moral dominante en el conjunto de su obra, las ilustraciones de Grandville ceden aquí a la representación romántica más edulcorada de la mujer-flor, figura *frágil* que inspiraría la estética decadentista de finales del XIX, o, a lo menos, el polo idealizante de su visión de la mujer. La mujer es entonces la heroína de los jardines y la rodean escarabajos, grillos, mariposas y orugas; visión quizá *no* menos caricaturesca la de esta flora humana, aunque sí menos agresiva, diríamos, que la de las mujeres-lenguas viperinas presentes en la obra de Grandville *Un autre monde* (*Otro mundo*) de 1843.

– La primera edición y una segunda tirada de *Les fleurs animées* se publicaron en París ese mismo año de 1847, seguidas de múltiples reimpressiones en Francia, en Estados Unidos y en algunos países europeos. La edición (traducción) norteamericana fue la más pronta, publicándose en Nueva York también en 1847 (y una segunda edición neoyorquina sale en 1849). Se mencionan luego en 1851 y 1852 ediciones en Bruselas, en 1857 la de Leipzig, nuevamente varias en París (1857, 1866 y 1867), y hasta la de Barcelona, Verdager, de 1878, “traducida y aumentada por una Sociedad literaria”, como se averigua en la entrada “Grandville” del *National Union Catalog Pre-1956 Imprints*. Ahora bien, la crítica especializada en Grandville suele olvidar –¿o desconocer?– la temprana edición mexicana de Cumplido de 1849, formada por cuadernos de 24 páginas, y que ya desde 1850 se hallaba disponible bajo forma de dos tomos empastados a la holandesa.

La revista mexicana ofrece como acompañamiento de cada estampa de mujer-flor, el relato de algún autor mexicano identificado o anónimo. Los autores de estos cuentos (la palabra "cuento" alterna en los índices alfabéticos del *Álbum* con "novela", "crítica", "novela de crítica", "estudios morales") son, por cierto, las figuras representativas de la narrativa corta o larga del primer romanticismo mexicano: Manuel Payno, quien también firma "El Bibliotecario", es autor de 8 de los textos de *Las flores...*, Guillermo Prieto, alias "Fidel", firma 5 de ellos, que son sus primeros "cuentos" o "artículos de costumbres" (repertoriados como tales por Luis Leal en su *Bibliografía del cuento mexicano* de 1958) y el entonces joven José María Roa Bárcena, quien escribe en tal ocasión, desde Jalapa, un único texto narrativo, primer cuento suyo conocido. Se sumaron al ejercicio narrativo los nombres del poeta y dramaturgo Francisco Granados Maldonado (con un cuento), de un tal José González de la Torre (un cuento), y algunas iniciales no identificadas como D. de A... (una ocurrencia) o F. A. (con 6), sin contar los anónimos o el colectivo R. R. de los redactores.

La intención primera de *Cumplido* fue de ofrecer la traducción literal de las historias –quejas, himnos, epístolas– que van contando las flores a aquella Encantadora, rectora (y censora social) de la vida del jardín, quien con su varita mágica humaniza o vegetaliza, dispensa premios o castigos (y predominan los segundos en ambas versiones francesa y mexicana...). Anuncia incluso el editor mexicano en su introducción la posible corrección de alguna que otra licencia, "de modo que su publicación no ofenda el pudor ni la decencia" (*Álbum mexicano*, vol. I, pág. 11).¹ Como consta en el frontispicio del volumen I del *Álbum*, Luis Maneyro (1825-1873), empleado durante varios años por el Consulado de México en Le Havre, Francia, sería el traductor de aquel vasto cuento de hadas episódi-

¹ A partir de ahora se indicará AM (*Álbum mexicano*)/volumen/página, en este orden.

co, repetitivo y muchas veces trivial que redactó Delord. A partir del sexto texto, sin embargo, se opera un cambio justificado en una nota que indica: "Como algunos de los artículos de la obra de las flores, son muy locales, tendremos a veces que separarnos de la traducción del Sr. Maneiro, para darles más interés y hacerlos agradables a los lectores que no pueden estar a cabo de las costumbres francesas" (AM, I, 147).

Es probable que el tono popular del texto de Delord, el uso reiterado de juegos de palabras (derivaciones, doble sentido, etc.) dificultara precisamente el trabajo del traductor obligado a introducir notas explicativas a pie de página, como ocurre en los cuentos "Cabrita la cabrera" y en "De qué manera el poeta Santiago creyó haber hallado materia para un poema épico", y motivara así el cambio. Pero esta explicación resulta sólo parcial si se considera que los 46 cuentos mexicanos que siguen (sobre un total de 51) se alejan en su gran mayoría del modelo francés, y hasta es imposible, en una mayoría de ocasiones, divisar la menor relación entre texto mexicano y texto francés (salvo su carácter de sostén respecto de una estampa dada). Son entonces "creaciones" propiamente dichas.

Traducciones literales, paráfrasis, reescritura o invenciones creadoras, los textos mexicanos que interpretan aquellas transformaciones vegetales femeninas imaginadas por Grandville asumen una condición cambiante y constituyen un interesante corpus donde observar los procesos mismos de formación del cuento romántico mexicano, o sea de un discurso literario ostentadamente diferencial. Por ello, la cuestión del fluctuante grado de "autoría" respecto de los textos del original francés ha de valorarse en el contexto de las discusiones en torno a emancipación, originalidad, representatividad y mexicanidad literaria, o sea en el contexto de una concepción de la literatura como triple misión política, ético-social y cultural, o en palabras de Cumplido, "programa" (AM, I, IV), "compromiso" (AM, I, 616), "plan" (AM, II, I) de mexicanización de la literatura, "nuestra naciente literatura" (AM, I, 615).

Volviendo a la descripción comparativa, objetivo principal de estas breves notas, se observa que Cumplido alteró por completo el orden de aparición de las estampas y que faltan en *El álbum mexicano* dos estampas que se encuentran en el volumen II de *Les fleurs animées*: "Jasmin" y "Flèche d'eau". Interpretamos esta ausencia como resultado de cierta precipitación por poner un rápido término a la empresa y respetar los plazos prefijados, como se deduce del último texto de *Las flores* titulado "El alelí", con cortes, un resumen final y una tipografía condensada que parecen indicar esta decisión. Si la ausencia del "Jazmín" es probablemente arbitraria frente al conjunto de estampas elegidas, pues representa a una madre que peina a su hijita sentada frente a un espejo, en el caso de la flor acuática "Flèche d'eau", sin embargo, puede que la intención antes referida de no ofender "el pudor ni la decencia" presidiera a su eliminación: la mujer-flor sale del agua semidesnuda.

2. CATÁLOGO COMPARATIVO DE TEXTOS

"Las flores animadas" en *El Álbum Mexicano, Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras. Publicado por Ignacio Cumplido, 2 tomos, México, 1849.*

(Cumplido parte de la primera edición: *Les fleurs animées*, G. de Gonet, éditeur, rue des Beaux-Arts 6, 1847. Vol. I: frontispicio (cubierta) grabado en madera firmado "Porret-Blanadet", vol. II: frontispicio grabado en madera firmado "Quichon").

Edición consultada: *Les Fleurs animées*, dessins par J. I. Grandville, Gravés sur acier par C. Geoffroy, introduction par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord, "Botanique des dames" et "Horticulture des dames" par le Cte. Foelix. Garnier Frères Editeurs, s.d., 2 vols.

(Gravure: Grandville del -Sarazin imp.r. Git le Coeur, 8, Paris-Ch. Geoffroy sc. -NOM- Garnier frères, Editeurs).

“LAS FLORES ANIMADAS” EN EL VOLUMEN I DEL *ÁLBUM MEXICANO*
(25 ESTAMPAS Y UN FRONTISPICIO)

FRONTISPICIO: *Las flores animadas*, Dibujos por J. I. Grandville, Grabados de C. Geoffroy, Historias de T. Delord, Prólogos de A. Karr, Versión castellana de L. Maneyro, I. Cumplido Editor, Calle de los Rebeldes nº 2.

“Título mexicano”/ESTAMPA/autor del texto (firma exacta)/
“Título francés”/ESTAMPA/volumen en que se halla en la ed.
francesa/Estatuto texto mexicano/*Nota o comentario eventual.

- 1.² “La encantadora de las flores”/CAMPANILLA Y AMAPOLA/*Sin firma* / “La fée aux fleurs”/BLUET ET COQUELICOT+LIS/I/Traducción literal.
2. “Pesares de la Camelia”/CAMELIA/*Sin firma* / “Les regrets du Camélia”/CAMELIA/I/ Traducción literal.
3. “Cabrita la cabrera”/MADRESELVA/*Sin firma* / “Chevrette, la Chevrete”/CHEVRE-FEUILLE/I/Traducción literal/*Maneyro explica en una nota el juego de palabras posible sólo con el nombre francés de la madre selva.
4. “Fragmentos tomados del álbum de la rosa”/ROSA/*Sin firma* / “Fragments pris au hasard dans l’album de la rose”/ROSE/I/ Traducción literal (con cortes de algunos pasajes).
5. “De qué manera el poeta Santiago creyó haber hallado materia para un poema épico”/TRINITARIA/*Sin firma* / “Comment le poète Jacobus crut avoir trouvé le sujet d’un poème épique”/I/PENSEE/ Traducción literal/*El traductor explica que el nombre de la flor también significa en francés “pensamiento”.

² Numeración nuestra.

6. "Desgracias de Maravilla/MARAVILLA/*Sin firma*/"Les contrastes et les affinités"/belle-de-nuit/I/Creación/*"Como algunos de los artículos de la obra de las flores son muy locales, tendremos a veces que separarnos de la traducción del Sr. Maneiro, para darles más interés y hacerlos agradables a los lectores que no pueden estar a cabo de las costumbres francesas".
7. "La sultana Tulipia"/TULIPAN/*Sin firma*/"La sultane Tulipia"/I/Creación (sólo se conserva el título y algo del ambiente "oriental")/*Autorreferencialidad: al final se alude a "este verídico artículo" inspirado en la lámina de Grandville.
8. "La flor del cardo. Un matrimonio heterogéneo"/CARDO/*Fidel*/"L'âne recouvert du paletot du lion"/CHARDON/I/Cuento mexicano original, y bastante más extenso; sólo algunos motivos presentan puntos de contacto/*Autorreferencialidad: el "cuento" remite al soporte, o sea el periódico con su inicial proyecto de difundir las estampas, y alusión a un corresponsal ficticio, que desde Europa envía la estampa.
9. "La flor de Granada"/FLOR DE GRANADA/*Sin firma*/"Le dernier cacique"/SOLEIL+FLEUR DE GRENADIER/I/El texto mexicano transforma y actualiza la historia del original a 1849.
10. "El diablo y la monja. Cuento fantástico"/NINFEA/*M. Payno*/"Soeur Nénuphar"/NENUPHAR/I/Novela corta mexicana muy original y mucho más extensa; algunos puntos de contacto.
11. "El Tabaco. Aventuras famosas del filósofo Petún y de la hermosa Rentina"/TABACO/*Sin firma*/"Une malice"/TABAC/I/Ficción mexicana original (aunque se conserva el marco inicial del jardín de la Encantadora de las flores).
12. "La siempreviva"/SIEMPREVIVA/*Sin firma*/"Pianto. L'immortelle"/IMMORTELLE/I/Texto mexicano original; larguísima historia situada en la México de 1845-1846.
- "El mercado de las flores"/SIN ESTAMPA/*F. A.*/"La traite des fleurs"/TRAITE DES FLEURS/II/Traducción literal (salvando algunas referencias)/*La estampa correspondiente aparece en el

- volumen II del *Álbum* acompañando la historia “El tráfico de las flores. Recuerdos de otra edad”, firmada por Fidel.
13. “La violeta” / VIOLETA / *Sin firma* / “Grave conflit à propos de la violette entre la fée aux fleurs et une académie qui désire garder l’anonymat” / VIOLETTE / I / Creación.
 14. “La azucena. Estudios morales” / LIRIO / M. Payno / LIS / “La fée aux fleurs” / I / Creación / *En el original francés la estampa correspondiente aparecía junto con otras, en el texto de apertura del libro (véase más arriba: texto 1).
 15. “Primavera y campanilla de invierno” / PRIMAVERA Y CAMPANILLA DE INVIERNO / G. P. / “Duettino. Le perce-neige et la primevère” / PRIMEVÈRE ET PERCE-NEIGE / I / Cuento original (o sea: creación) que ocurre en México / *El final menciona: “Escrito para el álbum”.
 16. “La flor del durazno” / FLOR DE DURAZNO / *Sin firma* / “Le Décaméron. Histoire de la fleur de pêcher” / FLEUR DE PECHER / II / Creación / * “Escrito para el álbum”.
 17. “El malavisco. Cuento inspirado del alemán” / MALAVISCO / F. A. / - “Le couvent des capucines” / CAPUCINE + GUIMAUVE / I / Creación / * “Escrita para el álbum”.
 18. “El nopalillo” / NOPALILLO / *Fidel* / “Le Décaméron. Histoire du cactus” / CACTUS / II / Poema satírico innovador de Prieto.
 19. “El arrayán” / ARRAYAN / *Sin firma* / “Le myrte et le laurier” / LAURIER + MYRTE / I / Creación; sátira social y política; historia situada en la México de 1849 / * “Escrito para el álbum”.
 20. “Cartas amorosas” / ERRATUM / F. A. / “Erratum” / ERRATUM / II / Creación / * “Escrito para el álbum”. El texto francés, por su lado, es el último en el volumen II del original, y último escrito por Delord.
 21. “La vellosilla” / VELLOSIILLA / J. M. R. B. / “Romance. Le myosotis. Suivi de ‘Partition musicale’ par M. Auguste Morel” / MYOSOTIS / II / Creación / * Firmado en Jalapa 1849, “Escrita para el álbum”, la historia de Roa Bárcena nos traslada a la México de 184**.

22. "Estudios morales. Clemencia" / CLEMATIDE SECA / M. Payno / "Introduction" / PERVENCHE DESSECHÉE / II / Creación / * "Escrito para el álbum. Mayo 30 de 1849"; en el original, el texto de la estampa correspondiente es la introducción de Alphonse Karr a la parte "Botanique des dames" de Cte Foelix, que cierra el libro francés.
23. "El lino" / LINO / Sin firma / "Fileuse. Le lin" / LIN / I / Creación / "Escrita para el álbum".
24. "La hortensia" / TROFEO DEL IMPERIO FRANCÉS. ROSA DEL JAPÓN Y FRITILARIA / Sin firma / "Lettre critique et philosophique du Docteur Jacobus à l'auteur" / HORTENSIA, COURONNE IMPÉRIALE / II / Paráfrasis de la parte central del texto francés / * "Escrita para el álbum": como aquí se deduce, esta mención al final del texto mexicano no indica necesariamente originalidad.
25. "Las flores animadas. El laurel. Soneto" / laurel / Sin firma / laurier / I / Soneto / Creación / * En el original francés la estampa del "laurier" acompaña al "myrte" (arrayán); véase más arriba: texto 19.

"LAS FLORES ANIMADAS" EN EL VOLUMEN II DEL ÁLBUM MEXICANO
(23 ESTAMPAS Y UN FRONTISPICIO)

<p>"Título mexicano" / ESTAMPA / autor del texto (firma exacta) / "Título francés" / ESTAMPA / volumen en que se halla en la ed. francesa / Estatuto texto mexicano / * Nota o comentario eventual.</p>

1. "Rubria" / VERBENA / F. A. / "Les fleurs politiques et les fleurs nationales" / VERVEINE / II / Creación (la historia mexicana ocurre en Roma, época de Nerón) / * "Escrito para el álbum".
2. "El espino" / ESPINO / D. de A... / "L'aubépine et le sécateur. Conte" / AUBÈNE / II / Creación / * "Escrito para el álbum".

Autorreferencialidad: alusión a la estampa adjunta y al talento de Grandville.

– FRONTISPICIO: “La vuelta de las flores”/LAS FLORES ANIMADAS. SEGUNDA PARTE/M. P./“LES FLEURS ANIMÉES”, par F. I. Grandville/II/Poema en prosa/*Se trata del segundo frontispicio que se ve acompañado de una historia en la versión mexicana y sirve pues como cualquier otra estampa. En el original francés, solamente funciona como tal frontispicio del volumen II, sin texto de introducción o acompañamiento.

3. “Lila”/LILA/*Sin firma*/"Le jour du lilas"/lilas/II/Creación/*"Escrito para el álbum". Existe un gran contraste entre el texto francés, de aburridísima ingenuidad, y la sátira política mexicana (en clave), sin ninguna relación ni de forma, ni de extensión, ni de contenido, donde se narran hechos inspirados en la actualidad histórica inmediata (1849), con personajes históricos nombrados (General Scott) o con nombre ligeramente transformado (Manuel Altamira, quien –por si no fuera obvia la alusión– es médico, literato, patriota, combate en las filas de las guardias nacionales y es herido en el valle de México).
4. “Las dos capuchinas”/MASTUERZO/*José González de la Torre*/"Le couvent des capucines"/CAPUCINE + GUIMAUVE/II/Creación/*Texto mexicano fechado en “julio 18 de 1949 (sic)”, donde el autor señala al inicio que es “un cuento nada más”, “sin pretensión de novela”. Su trasfondo histórico explícito es la “invasión de los norte-americanos”, y la batalla de “Churubusco”: “soy mexicano”, dirá el protagonista, “y mi deber es morir en defensa de la patria”. (Al final del álbum recuerda Cumplido que la censura impide entonces a los periódicos tratar de política, AM, II, 617).
5. “La fuente del desengaño”/NARCISO/*Sin firma*/"Narcissa"/NARCISSE/I/Creación/*"Escrito para el álbum".
6. “El tráfico de las flores. Recuerdos de otra edad”/EL TRÁFICO DE LAS FLORES/*Fidel*/"La traite des fleurs"/TRAITE DES FLEURS/II/Creación

- ción/*El texto francés que acompaña esta etampa es el que traduce el tal "F. A." en el volumen I del *Álbum*.
7. "Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche" / ADORMIDERA / *El Bibliotecario* / "Nocturne. Le pavot" / PAVOT / I / Creación/*El texto mexicano indica su pertenencia al género "cuadro de costumbres"; sin embargo el yo narrador-testigo, el relato enmarcado, los elementos fantásticos, etc., parecerían designarlo como "cuento".
 8. "La envenedadora" / CICUTA / *Sin firma* / "Histoire de la ciguë" / CIGUE / I / Creación/*"Escrito para el álbum".
 9. "El jacinto y el junquillo" / JACINTO Y JUNQUILLO / *Francisco Granados Maldonado* / "La tubéreuse et la jonquille" / TUBÉREUSE ET JONQUILLE / II / Creación/*Fechado en "México, agosto de 1849".
 10. "Escabiosa y flor de muerto" / ESCABIOSA Y FLOR DE MUERTO / *Sin firma* / "Fable. La scabieuse et le souci" / II / Creación/*"Escrito para el álbum".
 11. "El té y el café" / TÉ Y CAFÉ / *R. R.* / "Le thé et le café" / THÉ ET CAFÉ / II / Creación/*Texto mexicano informativo sobre las características de estas plantas.
 12. "Lucía H***" / PARRA / *F. A.* / "Chanson. La vigne" / VIGNE / II / Creación.
 13. "Una de tantas. Una sociedad desmoralizada" / CLAVEL / *Sin firma* / "Une leçon de philosophie botanique" / CEILLET / I / Creación/*"Escrito para el álbum".
 14. "El último cacique" / GIRASOL / *El Bibliotecario* / "Le dernier cacique" / SOLEIL / I / Paráfrasis/*El larguísimo texto francés sitúa la historia en la ciudad de México, a mediados del siglo XVIII; el texto mexicano nos presenta un resumen de esta historia, cuyo "color local" mexicano queda realizado por el uso en los diálogos de numerosos giros populares.
 15. "Las Margaritas" / MARGARITA / *Fidel* / "Margueritine. L'oracle des prés" / MARGUERITE / I / Creación/

- * Partiendo del marco del jardín floral encantado, esta historia de Prieto traslada al lector hacia México, al contexto de “los aciagos días de la ocupación de la capital por las fuerzas americanas”.
16. “Historia de dos jóvenes” / CHÍCHARO / *Sin firma* / “Le Décaméron. Histoire du pois de senteur” / POIS DE SENTEUR / II / Creación / * “Escrita para el álbum”.
- “La esposición [sic] y venta de las flores” / SIN ESTAMPA / M. Payno / “La traite des fleurs” / TRAITE DES FLEURS / II / Traducción con cambios menores.
 17. “La princesa Sensitiva. Cuento” / SENSITIVA / *El Bibliotecario* / “Le Décaméron. Histoire de la Sensitive” / SENSITIVE / II / Creación / * “Escrito para el álbum”.
 18. “Una para todos” / DALIA / *El Bibliotecario* / “Le décaméron. Histoire du Dahlia” / DAHLIA / II / Creación.
 19. “La joven incasable” / FLOR DE NARANJO / *Sin firma* / “Epithalame. La fleur d’oranger” / FLEUR D’ORANGER / I / * “Escrito para el álbum”.
 20. “El baile de las flores” / BAILE / F. A. / “Le bal des fleurs” / BAL / II / Traducción libre.
 21. “Los primeros ensueños” / ZARZA-ROSA / *El Bibliotecario* / “La vérité sur Clémence Isaure” / EGLANTINE / I / Creación.
 22. “El regreso de las flores” / REGRESO DE LAS FLORES / *Sin firma* / RETOUR DES FLEURS+BAL / II / Creación (aunque inspirada en el marco inicial del Jardín de la Encantadora de las flores) / * “Escrito para el álbum”.
 23. “El alelí” / ALELI / *Sin firma* / “La Giroflée” / GIROFLÉE / II / Traducción literal primero, el texto mexicano se transforma en resumen muy precipitado / * Al final se menciona: “Traducido de la obra de las Flores animadas”.

Iglesia y Estado, una pugna discursiva en el siglo XIX

*Rosaura Hernández Monroy**

INTRODUCCIÓN

EL 10. DE NOVIEMBRE DE 1855 se publicó en la ciudad de México el primer número del periódico *La Cruz*, periódico religioso “establecido ex profeso para difundir las doctrinas ortodoxas, y vindicarlas de los errores dominantes”, contó entre sus colaboradores con las mejores plumas del Partido Conservador: Bernardo Couto, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado quien, a partir del número 10, sería su director. Pesado gozaba de un gran prestigio como poeta y miembro de la importante Academia de Letrán, a decir de su biógrafo José María Roa Bárcenas, este personaje: “no vaciló en tomar la pluma en defensa de la verdad y en servicio de la Iglesia y de la patria, llevando acaso de espuela el recuerdo de la época distante en que, como periodista y funcionario público, su fogosidad e inexperiencia pagaron tributo a las ideas ahora er boga, y queriendo dar más solemne testimonio de la rectificación de las suyas. Encargóse pues de la dirección y redacción de *La Cruz*”.¹

* *Universidad de Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.*

¹ *José María Roa Bárcenas. Biografía de José Joaquín Pesado. México, Jus, 1962. p. 42.*

Ciertamente, parecía que la toma de la dirección de *La Cruz* era para Pesado la reivindicación de una postura política; ya que había pasado de diputado de la Legislatura liberal de Veracruz a engrosar las filas conservadoras. Después de haber defendido con gran convicción los ideales liberales, Pesado se percató que el proyecto liberal no lograba ni la cohesión ni el progreso deseados, el desorden y los enfrentamientos civiles menudeaban, por tanto decidió que la mejor opción era regresar a las formas tradicionales de gobierno y rescatar las instituciones coloniales que mejor funcionaban de acuerdo a la idiosincracia del pueblo mexicano. A través de las páginas de *La Cruz*, Pesado se opone al proyecto de modernidad tan ponderado por los liberales y trata de alertar sobre la manera en que esta modernidad rechaza lo establecido, sólo para generar un gran caos social. Además, señala las contradicciones retóricas en que caen los liberales a través de la escritura de la Constitución del 57. En este análisis observaremos, como en la primera mitad del XIX, se está llevando a cabo en México un cambio de marcos de referencia: de uno eminentemente teológico defendido por los conservadores, a otro político y económico apoyado por los liberales a través del discurso de la modernidad.

El partido liberal deseaba encausar al país a un nuevo orden político que garantizara el bienestar social. Acorde a los postulados de la Ilustración, los liberales supusieron que la razón podía instaurar un mundo, donde a través de las normas se podía someter y educar a la sociedad. El nuevo orden pensado se manifestó en un texto escrito: la Constitución de 1857. La escritura se vuelve poder en manos de los legisladores, pondrá en evidencia que el conocimiento y la razón son los nuevos parámetros que invalidan los antiguos privilegios de nacimiento. Ante esta nueva fuerza de la palabra escrita, la Iglesia entrará al debate discursivo, para defender la autoridad social que había ejercido por tantos siglos. El texto que directamente se enfrentará a la Constitución, será *Controversia*

pacífica sobre la nueva Constitución Mejicana, escrita por José Joaquín Pesado y publicada en el periódico religioso *La Cruz*.

De esta manera podremos afirmar que *La Constitución* y la *Controversia*, representan los textos ejemplares de dos visiones del mundo, de dos proyectos políticos en pugna a lo largo del siglo XIX. El discurso de ambas posturas, lejos de ser transparente y neutro, se convierte en el arma poderosa para manipular a la ciudadanía. Como anotó Michael Foucault en su Lección inaugural dictada en el Colegio de Francia en 1970; el discurso es un lugar privilegiado donde una institución² ejerce sus más grandes poderes. Así las palabras son un medio de lucha y el instrumento de un poder del que el hombre quiere adueñarse.

MODERNIDAD Y TRADICIÓN

Tres sucesos históricos marcaron el inicio de los que se conoce como modernidad: la Ilustración, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Estos hechos representaron un peligro radical para la tradición, el conservadurismo europeo emergió como reacción desesperada ante los cambios desarrollados por el racionalismo, el liberalismo y la industrialización, en pocas palabras fue una reacción contra el capitalismo. Para todos los conservadores de la época, la revolución de Francia fue casi un acontecimiento cósmico que atentaba contra las bases mismas de la civilización, prácticamente como un castigo divino que Dios había mandado sobre los europeos por las herejías de la Reforma.

El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en canalizar sus esfuerzos por

² Utilizo el término *Institución* en el sentido althusseriano de núcleo que influye en función de una necesidad colectiva y social.

desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales acordes con su lógica interna. Así cuando Kant establece como divisa fundamental de la Ilustración: “Ten coraje para servirte de tu propia razón”, se encontraba conceptualizando el sentido de este proyecto. En este aspecto la razón se independiza de la metafísica y de la religión, fragmentándose en distintas esferas de validez: la ciencia, la moral y, el arte. Esto propicia una forma de oposición entre dos épocas históricas, en donde una reivindica su superioridad frente a la otra, al calificarse a sí misma de moderna.

El proceso modernizador fue un proceso de racionalización en el sentido más amplio del término, que subvirtió las formas organizativas y sociales basadas en la autoridad patrimonial y en general de toda aquella autoridad no fundada con base en la razón, es decir, en argumentaciones reflejadas en leyes. Una de las características fundamentales del proceso de modernización fue la individualización de los sujetos. Según Max Weber en este proceso se dio la secularización o desencantamiento del mundo, por la pérdida de algún sentido, religioso, cosmológico o metafísico.

En América la modernidad fue promovida por las reformas económicas y administrativas de los Borbones; la promoción borbónica de la eficiencia, la ciencia aplicada, el progreso material, las amplias unidades administrativas, todo contribuyó a sembrar entre los súbditos la conciencia de aprovechar las energías creativas. El clero favorecía las medidas prácticas del mejoramiento físico mediante la educación, las ciencias aplicadas y un optimismo creciente en el potencial humano; sin embargo se oponía a la libertad religiosa e intelectual. Por eso, los curas insurgentes defendieron al rey en contra de los paganos invasores franceses, pero no silenciaron su crítica del camino afrancesado de los Borbones hacia la modernidad.

En Europa varios intelectuales se alzaron para defender el orden establecido. Uno de ellos fue el vizconde de Chateaubriand, noble francés empobrecido por los cambios de la Revolución, quien

publica en 1802 *El genio del cristianismo*, donde ensalza el sentimiento humanitario del cristianismo y se contrapone a la filosofía de la Ilustración. Esta publicación marcó el renacimiento intelectual del catolicismo romano a comienzos del siglo XIX, al dar a la religión, a ojos de los espíritus tradicionales, un esplendor del que había carecido durante mucho tiempo, empañado por las nuevas ideas.

El Genio del cristianismo despertó gran interés, el año de su aparición vendió 4,000 ejemplares, y tuvo amplia difusión entre los conservadores mexicanos, sobre todo por la situación por la que atravesaba la Iglesia después de la emancipación de España. La Iglesia había sido una de las instituciones coloniales que había pasado al nuevo orden político; por esta razón para el grupo de los liberales era necesario minimizar su poder, y obligarla a que se incorporara a la filosofía de los nuevos tiempos. De fondo, la pugna en la que se enfrascaron Estado e Iglesia, traslucía una importante contradicción interna en el naciente México, por un lado se buscaba la identificación con el pasado –recuperar la grandeza indígena– y por el otro ingresar la modernidad, a través de un sistema capitalista industrial desarrollado.

La lucha mostraba una tensión entre tradición y desarrollo, entre el aprecio a lo nacional, lo propio y la admiración por lo extranjero, lo anglosajón, lo técnico. La Iglesia en lo general se inclinaba por el primero de estos valores; los fundadores del Estado liberal por el otro. La solución ideal debió haber sido la concertación entre ambos, sin embargo eran tiempos de crisis y contradicciones, no de síntesis. Así, la modernización fue un movimiento ordenado desde arriba, con objetivos más claramente políticos que sociales.

Los liberales tenían que librar una lucha ideológica en contra de la mentalidad conservadora para obtener una verdadera emancipación del anterior régimen. En un primer nivel, esta pugna se dio a través de los periódicos de la época, posteriormente cuando el plano discursivo resultó insuficiente, los grupos en conflicto se enfrentaron con las armas, en la Guerra de Reforma. Veamos como

son caracterizados los hombres que se oponían a los cambios radicales:

“Por desgracia los liberales estamos rodeados de serviles. Nacieron muchos en tiempo de Carlos III: son hechura del anterior gobierno y aprendieron en libros cuyos autores no tenían otro objeto que adular a los reyes. ¿Podrán, pues, todos éstos amar nuestras nuevas instituciones con sinceridad y con candor?... Los mayores enemigos que tiene la constitución son esta clase de hombres insensatos, capciosos, cobardes, egoístas, fanáticos, arbitrarios, supersticiosos que se designan serviles... Esta clase de hombres son los que, animados por una lealtad ilusoria y por preocupaciones antiguas, hacían escritores patrióticos que preconizan la justicia, hablan con verdad y derrocan intrépidamente los residuos existentes de tiranía. Ellos son los afectos al yugo, a la impostura, a la avaricia, al monopolio, a la cábala...”³

El panorama en la primera mitad del siglo XIX era desequilibrado: había surgido un nuevo Estado aún débil, que debía enfrentarse a una Iglesia que detentaba una gran fortaleza económica y una gran ascendencia entre los ciudadanos mexicanos. El gobierno necesitaba riqueza para sostenerse y echar andar el proyecto modernizador, por tanto resultaba ideal obtenerla de las arcas religiosas. El Estado, a través de sus pensadores, tuvo que buscar una justificación legal al apropiamiento de los bienes eclesiásticos. Aquí es donde se inicia la verdadera batalla entre ambos poderes.

José María Luis Mora, político liberal, consideraba que era necesaria una secularización creciente en la sociedad, para lograr el

³ “*El liberal en contra del servil*”. México, 1820. Oficina de D. Alejandro Valdés, Apud. Francisco López Cámara, *La génesis de la conciencia liberal*. México, UNAM, 1988. p. 246.

avance de la propiedad; sin embargo esto no se podía llevar a cabo por el estancamiento que sufría en manos de la Iglesia. Lucas Alamán, por el contrario, pensaba que el desarrollo de una economía capitalista no tenía porque excluir a la Iglesia, dado el peso que esta ejercía en la sociedad mexicana.⁴ Mora será el primero que argumentará al respecto:

“La Iglesia puede considerarse bajo dos aspectos, o como cuerpo místico, o como asociación política; bajo el primer aspecto, es la obra de Jesucristo, es eterna e indefectible, eternamente independiente de la potestad temporal; bajo el segundo, es la obra de los gobiernos civiles, puede ser alterada y modificada, y aun pueden ser abolidos los privilegios que debe al orden social, como los de cualquier otra comunidad política...Restituid al César, y en su persona a la autoridad civil de que es depositario, lo que está designado por la moneda, es decir, los bienes temporales que ella representa y quedáos con lo que es de Dios, es decir, con los bienes espirituales y las llaves del reino de los cielos”.⁵

El debate quedaba abierto y la postura liberal se afincaría en un documento clave: la constitución de 1857. La batalla discursiva que libró la Iglesia, tuvo un vehículo: el periódico religioso⁶ *La Cruz* y un verdadero *retor*: José Joaquín Pesado.

⁴ *Curiosamente, en lo que ambos coincidían era en visualizar a las comunidades indígenas como un obstáculo para este fin. Por eso el concepto de ciudadanía que se expresó en sus obras aspiró a la exclusión de los indígenas como condición sine qua non de la modernidad.*

⁵ “*Disertación sobre bienes eclesiásticos*”, en José María Luis Mora, *Obras sueltas*. París, Librería de Rosa, 1837. vol. I, p. 183.

⁶ *Antes de la aparición de La Cruz en 1855, es necesario destacar la presencia de otros periódicos de ideología conservadora: El Sol (1820-1829), El Observador*

CONTROVERSIA PACÍFICA

José Joaquín Pesado había cobrado prestigio por la publicación en 1839 de un volumen de poemas amorosos y sagrados, titulado sencillamente *Poesías*. Después de agotada la primera edición –reducida como eran todas las de la época– Ignacio Cumplido, el editor, saca a la luz una segunda en 1840. El poeta había colaborado en las publicaciones de la Academia de Letrán y editado en 1854 *Las Aztecas*, libro de poesías tomadas de los antiguos cantares mexicanos. En 1857, a la edad de 56 años, Pesado publica en *La Cruz*, a lo largo de siete semanas –del número 78 al 84– la *Controversia pacífica sobre la nueva Constitución mejicana*. Posteriormente el trabajo aparece condensado en un opúsculo salido de la imprenta de Ignacio Arango, en la ciudad de Morelia.

Pesado establece un debate, nada pacífico y sí muy incisivo contra la primera constitución realmente liberal de la historia mexicana. El 5 de febrero de 1857, los legisladores liberales le habían jurado lealtad frente a un crucifijo. El mismo Valentín Gómez Farías, el anciano patriarca de la Reforma y de la libertad, fue el primero que la juró de rodillas, ante el Evangelio.⁷ Destaco este incidente porque es notorio el hecho de que en México apenas se empezaba a producir la separación de lo sacro y lo profano, de ahí que aún muchos actos cívicos estuvieran permeados de ritualidad religiosa.

(1826), *El Defensor de la Religión* (1827-1831), *El Conservador* (1831-1832), *La Luna de Vulcano* (1833-1836), *El Mosquito Mexicano* (1834-1837), *El Católico* (1845-1847) y *El Ilustrador Católico Mexicano* (1846). *La Cruz se publicó en la ciudad de México de 1855 a 1858*.

⁷ Justo Sierra rememora esta emotiva escena en su libro *Elementos de historia patria, en el capítulo dedicado a la República*. V. *Obras Completas, IX. Ensayos y textos elementales de Historia*. Ed. ordenada y anotada por Agustín Yañez. México, UNAM, 1977, p. 373.

Pesado inicia su escrito con la descripción de la atmósfera de alarma que ha generado la aparición de la Constitución, denuncia que al arremeter contra la Iglesia pone en peligro las “prendas más caras del pueblo mexicano: su unión, su religión y su independencia”.⁸ Esta referencia obvia a los tres valores que defendió el Ejército Trigarante, ancla el discurso de Pesado al momento fundador de la nación mexicana. En otras partes de su debate, el director de *La Cruz*, insiste en la idea de la unión, al mostrar la importancia de la Iglesia como institución social que logró vincular a una sociedad tan heterogénea como la novohispana y no desaprovecha más adelante en recordar a los liberales que no hay pacto más solemne, ni más explícito que el celebrado por la nación mexicana al jurar su independencia: “ofreció mantener incólume la religión católica, y conservar a sus templos, a sus ministros y a sus bienes”.⁹ Y por supuesto, dice Pesado, no hay Congreso que esté arriba de los pactos de la nación. Con este argumento Pesado pretende mostrar cómo la nueva Constitución desea la desunión nacional, la desestabilización.

El escritor denuncia a un Estado moderno que desea echar mano de las riquezas de la Iglesia, defiende los bienes y el fuero religioso, ya que con los primeros, se puede ayudar a los pobres y con el fuero se garantiza la respetabilidad de sus ministros. “La sociedad –dice– echará de ver más tarde, con cuanta sabiduría estaban ambos privilegios reconocidos, y procurará reparar los males, que un *espíritu imprudente de innovación* aconseja hoy con tanto empeño”.¹⁰ Recuerda los infortunios que ha traído la “filosofía incrédula” en

⁸ José Joaquín Pesado, *Controversia pacífica sobre la nueva constitución mejicana*. Morelia, Imprenta de I. Arango, 1857. p. 5.

⁹ *Ibid.* p. 38.

¹⁰ *Ibid.* p. 40. *Las cursivas son mías.*

los 50 años que lleva de provocar calamidades, bajo las promesas pomposas de “paz, progreso y felicidad”.

Es interesante ver cómo Pesado impugna las revoluciones modernas, porque pretenden separar el Estado de la Iglesia, cuando a su juicio justamente la Iglesia es la que forma buenos ciudadanos “los firmes creyentes son los buenos ciudadanos”.¹¹ puntualiza. Intuitivamente ve venir lo que será uno de los mayores golpes asestados a la Iglesia por parte de la modernidad: la separación de la esfera moral y la religiosa. Ahora los liberales se encargarían de promover la urbanidad, la honestidad, el respeto al Estado, esto es una ética moderna. En lo sucesivo el valor social más importante será el conocer las buenas costumbres, no la fe. El Estado se asumirá como el organizador de prácticas sociales, siempre vigilante de la responsabilidad individual, de la moral cívica, para así garantizar el camino hacia el progreso.¹²

Más adelante, el autor censura la declaración que realiza el Congreso antes de enlistar las disposiciones de la Constitución. El texto anuncia que es producto de azarosas circunstancias, por tanto puede contener errores y dada la mutabilidad del pueblo, reconoce la imposibilidad de legislar para generaciones futuras. Los congresistas llevados por un sentido de honestidad habían confesado que su obra era falible. La pluma artera de Pesado les da en el blanco. Nuestro autor enseguida va analizando cada aseveración del dis-

¹¹ *Ibid.* p. 69.

¹² *Al respecto es interesante leer el artículo de J. Habermas “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster (comp.). La posmodernidad. Barcelona, Kairos, 1985. Aquí Habermas revela la distancia abismal entre el ser y el poder ser de las sociedades modernas occidentales, por tanto se puede reconocer el carácter inconcluso del proyecto de modernidad, las promesas que se planteó un día el Iluminismo, aún no se han cumplido.*

curso, para evidenciar la falta de responsabilidad del cuerpo legislativo.

Si los liberales confiesan que su obra es producto de las circunstancias, entonces tiene la ligereza y volubilidad de las veletas, dice Pesado: Si la Carta Magna puede contener errores, "¿Cómo después de esta declaración, ordena que el nuevo código sea jurado por todo funcionario público, sin excepción alguna?".¹³ Para el conservador es totalmente absurdo reconocer la naturaleza cambiante del pueblo, abriendo la puerta a la posibilidad de reformas y después cerrarla en el artículo 129 que a la letra expone "la presente constitución no puede ser adicionada o reformada".¹⁴ El poeta hace ver que las reformas más pertinentes irían en el sentido de moderar las atribuciones del Estado, para evitar esa posibilidad, los legisladores caen en esta falacia.

Jamás el partido liberal ha incurrido en mayores inconsecuencias, no obstante de ser tan fecundo en ellas, anota Pesado, que cuando proclama la igualdad y al siguiente renglón excluye a la Iglesia, elimina los fueros y conserva los del Congreso, proclama la libertad de pensamiento y sofoca la palabra de la oposición. El poeta evoca la fuerza de la Historia, quien finalmente juzgará la acción de los individuos:

"La historia es en sí incorruptible, porque es bajo cierto aspecto providencial, ella sirve para recordar a los hombres sus extravíos. Ella revela los designios adorables de la Providencia en el orden de los sucesos, a despecho de los que se atreven a oponérsele, ella en fin sobrevive a las facciones y a los partidos, triunfa del tiempo, y lega en los siglos futuros la gloria y la ignominia, a las notabilidades del momento".¹⁵

¹³ *Controversia*, p. 15.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.* p. 10.

Como podemos observar la visión de la historia que manifiesta Pesado es providencialista. Esta filosofía de la historia había sido expuesta por el italiano Giambattista Vico, en su obra *Principios de Ciencia Nueva*, en el siglo XVIII, en ella el filósofo postula que la Divina Providencia es la arquitecta de las naciones, ya que a través de esta fuerza se dispone el fin universal de los hombres. Vico presentó estos postulados, en 1725 antes del gran movimiento ilustrado, dada su raíz profundamente religiosa y conciliadora, resulta adecuada para la argumentación de José Joaquín Pesado.

El punto al que Pesado le dedica más espacio de reflexión es al contradictorio dogmatismo de la Constitución. Inicia su análisis revisando la notable frase con la que comienza la Carta Magna. “En el nombre de Dios y con la autoridad del pueblo mexicano”. *Incipit* de antología para un texto secular, para Pesado, el contradictorio parte de invocar a Dios inútilmente y luego tomar del pueblo un poder que restringe el poder del pueblo mismo. Obviamente, esta enorme contradicción ideológica, revela la manera en que los partidarios liberales estaban violentando los códigos de referencia de la sociedad mexicana. Ansiosos por cambiar el modelo de inteligibilidad religiosa que había caracterizado el periodo colonial, ahora deseaban imponer un nuevo código racional, que diera explicación a las nuevas formas políticas.

Más adelante, José Joaquín Pesado se detiene en las siguientes frases: “El congreso proclamó altamente el dogma de la soberanía del pueblo, y quiso que todo el sistema constitucional fuere consecuencia lógica de esta verdad luminosa e incontrovertible”.¹⁶ Nosotros creíamos, comenta socarronamente, que dogmas propiamente hablando, sólo los había en la religión revelada por Dios. Acusa al liberalismo de avasallar al entendimiento, ya que establece un dogma decisivo y terminante: además adjetivándolo de incontroverti-

¹⁶ *Ibid.* p. 18.

ble, le asigna la esencia de irrefutable. Se burla recordando cómo los pitagóricos se negaban a dar la explicación de algunas de sus doctrinas contestando *magister dixit*, se pregunta si ahora los mexicanos, contestarán “el congreso dijo”.

Los liberales caen en otra contradicción al solicitarle a la ciudadanía el juramento de la nueva constitución, señala Pesado, porque: “el juramento es un acto que pertenece a la virtud de la religión: acto por el cual se honra a Dios, porque se reconoce que es la verdad por esencia”.¹⁷ Por tanto, como acto íntimo del hombre frente a la divinidad, resulta absurdo, asevera Pesado, que sea solicitado por alguien que niega la existencia de Dios, que desconoce la Providencia. Para qué lo requiere el impío que se burla de la fe. Es más quien en estas condiciones presta juramento, ofende a Dios, burla a la conciencia y amenaza a la sociedad, termina exclamando: “Nosotros no podemos comprender, cómo siendo el juramento un acto exclusivamente (sic) religioso, puede pedirse, y puede otorgarse para prestar obediencia a una ley que ataca la religión”.¹⁸

Como podemos observar, Pesado señala la manera en que los legisladores liberales estaban imponiendo unas leyes que violentaban la realidad, al no tener en cuenta la situación del país. La contradicción que apunta Pesado, entre el concepto de ley y la costumbre, fue señalada también por Gabino Barreda en 1872. La crítica de Barreda está orientada a la idealidad con que se manejaron los liberales al imponer preceptos legales, sin analizar el contexto sociocultural:

“Este carácter puramente teórico y fantástico de la mayor parte de los legisladores y gobernantes en virtud del cual se imaginan que basta con que una prevención esté escrita en una hoja de papel

¹⁷ *Ibid.* p. 45.

¹⁸ *Ibid.* p. 52.

que se llama Constitución o en otra titulada Bando, para que todo mundo se apresure a obedecerla por más que sea contraria a las costumbres y a su voluntad, este hábito de creer que se ha hecho cuanto era necesario, cuando se ha formado un mandato terminante, es uno de los más fecundos veneros de desilusiones prácticas y de continuos trastornos públicos".¹⁹

La modernidad impuesta por el partido liberal, rechazaba la tradición para constituirse con sus elementos, negaba el pasado para visualizar un porvenir promisorio. La modernidad repudiaba lo religioso, como algo que ya no puede ser pensado desde sus presupuestos. La línea que separa la modernidad de la tradición, según los pensadores ilustrados, era la que separaba lo escrito de lo oral, lo salvaje de lo civilizado, el presente del pasado. Por tanto, la característica de lo moderno era la escritura, ya no se trataba de descubrir los secretos de un orden, sino de producir un orden para escribirlo en un texto. El logos, la razón que gobernaba esta nueva era debía producir las nuevas redes de conocimiento que permitirían dar coherencia al entorno.

En esta transición de la tradición a la modernidad era importante generar un nuevo cuerpo doctrinario que normara la sociedad que se deseaba crear. Para sustituir las antiguas y sagradas escrituras que explicaban el orden del mundo creado por Dios; los liberales emitieron unas nuevas escrituras, que daban cuenta del recién inaugurado orden civil: la Constitución. La Biblia, escritura sagrada cedía su lugar a la Constitución, escritura que pretendía ser sacralizada por los congresistas del 57, vía un juramento. También el mesianismo religioso se trasladó a este texto civil, para Pesado de manera muy engañosa, prometiendo progreso y bienestar. Es

¹⁹ Gabino Barreda. "La instrucción pública" en *Diario Oficial*. México, noviembre de 1827. p. 15.

más, el Estado subsumía el papel que había sido ejercido por la Iglesia: el de ser el mediador de la salvación común, ahora el Estado jerarquizaba los órdenes sociales, daba origen a las liturgias del poder y distribuía las gracias.

Pesado finaliza esta apología de la religión, destacando que el hombre es un ser eminentemente religioso y por tanto lo mejor no es violentar esta naturaleza humana. Recomienda que se busque la armonía entre Iglesia y Estado, si no el pueblo sufrirá la opresión "a falta de razones se aumentarán las ballonetes (sic), y en lugar de la persuasión vendrá la violencia".²⁰ Ciertamente el Estado a través de la violencia impuso el nuevo orden civil: exclaustró religiosos, cerró conventos, desamortizó bienes. Aunque lo más importante es que hizo suya la estructura de la Iglesia, al eliminar las facultades que poseía, éstas pasaron al control del Estado. Así la nación como comunidad imaginaria fue construida sobre las ruinas del edificio simbólico precedente: la Iglesia.

Finalmente, el poder civil ganó la batalla más importante al apropiarse del discurso religioso, documentos de esta época lo demuestran. Muchos tenían al calce la leyenda "Dios y libertad", el lenguaje de los funcionarios recordaba al de los clérigos "Quiera la Divina Providencia proteger nuestros trabajos"; "Concordia: Diosa de la unión y de la fraternidad, divinidad tutelar de los pueblos libres" "Demos gracias al Todopoderoso que nos ha concedido el beneficio de conocer nuestros pasados extravíos". Los héroes de la Independencia eran los "redentores gloriosos", Hidalgo "el gran sacerdote de nuestra iglesia, el verdadero ministro de Dios"; la libertad ahora estaba expresada en la "sagrada autoridad de la ley". El gobierno cuidaba que "la casa fuera un asilo sagrado".

Así las oraciones cívicas estaban plagadas de fórmulas provenientes de la literatura religiosa cristiana, estas expresiones eran familiares y reconocibles por el común de la gente; de tal manera

²⁰ *Controversia*, p. 7.

que esto evitaba un rechazo ideológico a las nuevas propuestas expuestas por los liberales. "México, en asaz sorprendente transformación, se reconceptualizaba de manera que una delgada cortina separaba –más bien unía– su imagen cívica y su imagen sacra de sí mismo".²¹

De esta manera, la nación mexicana emerge con toda la majestad de lo sagrado, sus decretos son imperativos, la obediencia que se le debe es incondicional. Ella impone sus tabúes, sus ritos y sus ceremonias –banderas, himnos, conmemoraciones– y crea sus héroes y sus grandes mitos fundadores.

Para concluir diré que en la primera mitad del siglo XIX, México sufre una gran escisión entre la institución eclesiástica y el nuevo Estado-nación, antes de que la separación sea definitiva, se da entre ellos una batalla discursiva, un enfrentamiento a nivel de argumentos retóricos. En esta palestra uno de los contendientes fue José Joaquín Pesado, a quien le toca desde la esquina conservadora denunciar los mecanismos ideológicos de dominación y control, que el Estado liberal pone en acción, en aras de encausar al país hacia el acariciado sueño de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Cassirer, Ernest, *Filosofía de la Ilustración*. Trad. de Eugenio Imaz. México, FCE, 1972.

Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer. México, UIA, 1996.

²¹ Brian F. Connaughton. "La sacralización de lo cívico" en Alvaro Matute (coord.) *Estado, Iglesia y sociedad en México siglo XIX*. México, UNAM-Porrúa, 1995.

- Foster, Hal (comp.). *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 1985.
- Habermas, Jurgen, *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid, Taurus, 1989.
- López Cámara, Francisco, *La génesis de la conciencia liberal*. México, UNAM, 1988.
- Matute, Alvaro (comp.) *Estado, Iglesia y sociedad en México siglo XIX*. México, UNAM-Porrúa, 1985.
- Mora, José María Luis, *Obras Sueltas*. París, Librería de Rosa, 1867.
- Pesado, José Joaquín, *Controversia pacífica sobre la nueva Constitución mejicana*. Morelia, Imprenta de I. Arango, 1857.
- Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano en pocas páginas*. México, FCE, 1985.
- Roa Bárcenas, José María, *Biografía de José Joaquín Pesado*. México, Jus, 1962.
- Sierra, Justo, *Obras Completas*. México, UNAM, 1977.
- Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México, FCE, 1987.

PARTE II
UNA MIRADA A LA
LITERATURA DEL SIGLO XX

Muerte, apelo a tu rigor.
(Nota sobre *Muerte sin fin*
de José Gorostiza)

*Angélica Tornero**

EL ZEITGEIST EN QUE aparece el poema máximo de José Gorostiza, *Muerte sin fin*, es de negación, desamparo y angustia ante el fracaso de la razón, ídolo de la modernidad, y sus promesas de justicia y progreso. Concluida la primera Guerra Mundial veintiún años antes, en 1939, fecha de publicación del poema, estalla el segundo gran movimiento bélico del siglo, dejando más ruina y pérdida. Nadie estuvo a salvo del vértigo de muerte que se cernía entonces sobre el planeta. En México se vivía los remanentes de una revolución cruenta y cuestionable.

Pero este espíritu de negación o de contraposición con lo "otro", que llegó al paroxismo, por ejemplo, con el romanticismo y el decadentismo, dada su predilección por el absoluto negativo, es decir la muerte, y sus asociaciones semánticas: oscuridad, infierno, diablo, e incluso su preferencia por el suicidio como un acto necesario, no brotó espontáneamente en la segunda mitad del siglo XIX. La Edad Moderna, que despegó con el Renacimiento y parece culminar a finales del siglo XIX, vivenció permanentemente la lucha de

* *Universidad Nacional Autónoma de México.*

los contrarios, en distintas expresiones, y buscó la resolución necesaria de estas oposiciones mediante dos vías: la divina y la racional, sin que fueran categorías excluyentes. Esta lucha ha supuesto la contraposición de dos polos: negativo y positivo, siendo en algunas épocas lo negativo el fundamento racional y en otras el místico o religioso o viceversa, y sus correlatos estéticos: lo clásico y lo "otro", generalmente agrupado en el concepto de lo romántico.

El ocaso de la modernidad, este "desplome de ángeles caídos"¹ (107), la muerte del dios moral o de los ídolos, en el sentido nietzscheano de la destrucción de los valores otrora impertérritos,² marca un cambio fundamental en Occidente. En el primer tercio del siglo xx, la coincidencia de los contrarios, no era ya una cuestión que Dios tuviera que resolver, como lo fue para Nicolás de Cusa,³ o un asunto que el ser humano debía zanjar mediante la síntesis positiva, como para Hegel. El desarrollo del conocimiento científico favorecía la aprehensión de una nueva epistemología de las relaciones espacio-temporales, alejada de la cartesiana: los contrarios están en un mismo tiempo y espacio, y son irresolubles: ni dios ni la razón pueden disipar las diferencias. La unidad es una quimera que construyó el discurso del poder, dirían después Foucault y Derrida, y antes los vanguardistas, mediante sus propuestas estéticas, y antes aún Nietzsche, con sus reflexiones filosóficas. Iniciaba, entonces, la

¹ *Todas las citas fueron tomadas de Muerte sin fin y otros poemas, México, SEP, Lecturas Mexicanas, núm. 13, 1983.*

² *Friedrich Nietzsche, La voluntad de poderío, Madrid, EDAF, 1981; El ocaso de los ídolos, Madrid, ME Editores, 1993.*

³ *Ya en el siglo xv, el pensamiento de Nicolás de Cusa estuvo regido por la idea de unidad como síntesis armoniosa de las diferencias. Esta idea está presente en su idea de Dios como la coincidentia oppositorum, la síntesis de los opuestos. Frederick Copleston. Historia de la Filosofía, Tomo 3, México, Ariel, 1988, pp. 224-238.*

carrera hacia el relativismo, bache en el que se estuvo desde la segunda posguerra y que prevalece de una u otra manera.

Los integrantes del grupo "Contemporáneos", al que, sabemos, perteneció José Gorostiza, nacido en Villahermosa, Tabasco, el 10 de noviembre de 1901, llegan a un mundo ya diversificado, en el que no sólo los contrarios sino la propia atomización de éstos es una realidad. En las décadas de entresiglos, los cambios de una estética a otra son cada vez más cercanos en el tiempo e incluso algunas tendencias están vigentes simultáneamente. En México, en el último tercio del siglo XIX, el romanticismo, el modernismo y el clasicismo, que surgían con fuerza, principalmente de la pluma de los ateneístas, convivían en un mismo tiempo y espacio. La diversificación de las propuestas era una realidad. De estas posibilidades, los "Contemporáneos", desde luego no todos de la misma manera, optaron por el clasicismo, no precisamente helénico; ellos prefirieron retomar las propuestas del llamado Siglo de Oro y su correlato mexicano para buscar, como decía Jorge Cuesta, la expresión del nuevo clasicismo mexicano.⁴

Para algunos poetas, este ideal clásico de sumo rigor y perfección, este teísmo, con Valéry en el centro, parecía convertirse en obsecación que, como tal, limitaba las posibilidades de la búsqueda estética. Éste fue el sentimiento que José Gorostiza plasmó hacia 1937 en un ensayo sobre el libro *Cripta*, de Torres Bodet, en el cual el también autor de *Canciones para cantar en las barcas* describe claramente la intención de aquél de dejar la "pura maestría" para encontrar, sin abandonar del todo a los clásicos, formas modernas de esta propuesta. En este libro de Torres Bodet, afirma Gorostiza, no se encuentra ya formas canónicas de desarrollo del poema, como en el conceptismo de Cuesta, ni se encuentra la sola fuerza del ín-

⁴ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, México, CNCA, *Lecturas Mexicanas, Tercera Serie*, 1991.

petu lírico, como en Pellicer; Torres Bodet sostiene el poema por la rotación indefinida de las imágenes. "Así -escribe el poeta tabasqueño- una clara tendencia hacia lo clásico se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un 'teísmo' que ha hecho parecer a toda nuestra generación y no solamente al "grupo sin grupo" como una generación sin drama". Para Gorostiza este exceso de criticismo enrarecía la forma poética, la cual, aunque lograba un equilibrio prodigioso que no le permitía "caer", tampoco le permite "andar", dejándola inmóvil, estrangulándola. La forma pura, el clasicismo, la perfección se perfilaban, para Gorostiza, como ideales inalcanzables para la inteligencia humana, cuya orfandad, además, negaba al genio de otrora el soplo divino: "Oh inteligencia, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo".

El nihilismo se apoderaba de los reductos últimos; todo esfuerzo parecía vano, al lado de la amenaza atómica que flotaba ya en el ambiente. El poeta tabasqueño, como toda la gente de la época, vivenciaba el drama perentorio. Y quizá fue eso, su nihilismo máximo, el desencanto hacia lo que él mismo defendía, junto con una visión preclara sobre el futuro de la poesía, lo que lo llevó a la cumbre, a realizar una especie de síntesis de las tendencias de su tiempo y aún, proféticamente, a apuntar rasgos que desarrollarían las generaciones siguientes.

Con la muerte de Dios, la orfandad se convertirá en el distintivo por antonomasia del siglo xx. El ser quedará desnudo, solitario, con el azar, recuérdese a Mallarmé, y con la posibilidad de la pura y simple imposibilidad del *Dasein* o ser ahí heideggeriano: "ay, todo se consume/ con un enorme crepitar de gozo,/ cuando la forma en sí, la forma pura,/ se entrega a la delicia de su muerte" (140). La muerte gorostiziana alcanza gran profundidad: la forma que muere, no es sólo la de la poesía pura; se trata del deceso de todo un momento civilizacional, de sus fundamentos. Este fallecimiento comprende la muerte de la epistemología y la sensibilidad de un

periodo que se consume, la muerte del ser y –en otros sentido– el ser para la muerte.⁵

Pero más que hablar de contenidos temáticos en *Muerte sin fin* –lo cual sería, incluso, contrario a su naturaleza–, interesa experimentar, y en este sentido cobra vigencia, cómo suceden las muertes en el poema: las más abstractas: la de dios como dios, del ser como dios y del ser como el ser, que es la muerte moderna, y la menos abstracta, la muerte de la forma y de los ámbitos que la constituyen: espacio, materia, espíritu y tiempo. Porque *Muerte sin fin* no es un sistema filosófico, una metafísica, una construcción conceptual alrededor del tema de la muerte, el propio poema es un delirio poético razonado, que al lograr atrapar la emoción mediante su precisión técnica y, en otro sentido, por medio de su reflexividad, simula el contenido de la inteligencia en soledad para la muerte: “Oh inteligencia soledad en llamas, que lo consume todo hasta el silencio” (118).

En *Muerte sin fin* no se habla sobre la muerte, la muerte es un acto de escritura, una simulación eminente de una muerte vivencial; se convierte en un acto ausente de pretensiones teleológicas, aspecto más moral que estético; es el fluir, con el guiño heracliteano, de la “muerte sin fin de una obstinada muerte”, una “muerte viva” (142). La poesía se ha convertido en un acto, como escribió Paz. La exploración en las posibilidades del significante, más que del significado –rasgo de la estética de las vanguardias– está, de alguna manera en *Muerte sin fin*. El uso de figuras como el oximoron, la antítesis, la hipálage, la catacresis, provocan esta relación en el nivel material de la lengua.

Es preciso sentir en *Muerte sin fin* el movimiento negativo que el propio poema hace, esa forma de descrearse casi hasta morir, en-

⁵ Cfr. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1971; Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa, 1990.

contrando en el humor acedo, rasgo fundamental de su modernidad, y en su decir cotidiano, rasgo de su actualidad, la salida: "¡Anda, putilla del rubor helado,/ anda, vámonos al diablo!". En este poema es inevitable experimentar, entre una carcajada irónica que lo atraviesa y que sirve de contrapunto al drama, ese devorarse las palabras a sí mismas, como serpientes saciándose con sus propias colas, como Narciso destruyéndose con su propia imagen; al leer este poema es preciso sentir la manera del ser de convertirse en nada: "mientras unos a otros se devoran/ al animal, la planta/ a la planta, la piedra/ a la piedra, el fuego/ al fuego, el mar/ al mar, la nube/ a la nube, el sol/ hasta que todo este fecundo río/ de enamorado semen que conjuga,/ inaccesible al tedio,/ el suntuoso caudal de su apetito,/ no desemboca en sus entrañas mismas,/ en el acre silencio de sus fuentes,/ entre un fulgor de soles emboscados, en donde nada es ni nada está [...]" (140-141).

Este afán de creación de un clasicismo mexicano para alcanzar un lenguaje y significación universales,⁶ conduce a los "Contemporáneos" a resarcir la agraviada imagen de dos figuras eminentes de la literatura mexicana, largamente despreciadas por el centralismo español: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Con esta decisión, los integrantes del "grupo sin grupo", que siguieron esta pauta, inventaban, realizaban una síntesis importante, considerando al barroco- asociado por el neoclasicismo, con la oscuridad y la exageración- como clásico.

José Gorostiza no sólo está convencido del valor de esta poesía, sino que la hace parte de su propuesta. *Muerte sin fin* es un diálogo con *Primero sueño*. Como *Primero Sueño*, *Muerte sin fin* es un poema que expresa preocupaciones filosóficas, un texto reflexivo que incita al cuestionamiento, un texto para la inteligencia y para la emoción. Además, ambos están escritos en forma de silva; desde luego,

⁶ Jorge Cuesta, op. cit.

la silva de Gorostiza más libre y moderna y, sobre todo más personal; es una silva síntesis de la preceptiva y la sensibilidad, de la normatividad y la libertad; he ahí uno de los rasgos fundacionales de este poema.

Octavio Paz ha señalado que “con *Primero sueño* principia una actitud –la confrontación del alma solitaria ante el universo– que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente”.⁷ Y después agrega: “Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido. De alguna manera todos los poetas modernos han vivido, revivido y recreado la doble negación de *Primero sueño*: el silencio de los espacios y la visión de la no visión”.⁸

Si *Primero sueño*, como dice Paz, es una profecía de la poesía moderna, que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no revelación, *Muerte sin fin* es la confirmación de esa profecía con la paradoja máxima del poema: “la muerte viva”. Podría decirse que *Primero sueño*, con visión preclara, abre un cauce hacia la modernidad y *Muerte sin fin*, al lado de *Cimetière marin*, poema con el que guarda estrecha relación, *Un coup de dés*, *The Waste Land*, *Trilce*, sólo por mencionar algunos, representan la plenitud, en el sentido de culminación y ocaso de una época e inicio de la siguiente.

En *Muerte sin fin* se cristaliza un momento cumbre de transformaciones morfológicas, válidas incluso para el clasicismo. Este poema es resultado no sólo de la crítica al romanticismo, al modernismo o al localismo, sino de la crítica aceda e irónica que Gorostiza hace al propio rigor crítico de su grupo, aún con mayor luminosidad y claridad. Al ser *Muerte sin fin* una construcción poética dueña de lucidez y sensibilidad, de crítica mordaz que escarnece una

⁷ Octavio Paz. *Las trampas de la fe*, México, FCE, 1992, p. 482.

⁸ *Ibid.*

propuesta estética, cuyas pretensiones iniciales fueron eliminar los elementos patéticos del romanticismo y la superficialidad del modernismo, y cuyo resultado es terminar con todo lo vivo, al cuestionar los fundamentos estéticos de la tradición intocable, al ironizar sobre las pretensiones de duración mediante la deconstrucción de los mitos, el asesinato de los ídolos, este poema, paradójicamente, funda y se convierte en clásico. Su rebeldía evidente, emanada de su *pathos*, está contenida en un *ethos* riguroso, derivado de la soledad más profunda; he ahí la gran paradoja: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga,/ mentido acaso/ por su radiante atmósfera de luces/ que oculta mi conciencia derrama,/ mis alas rotas como esquirilas de aire/ mi torpe andar a tientas por el lodo;/ lleno de mí –ahito– me descubro/ en la imagen atónita del agua [...]”. *Muerte sin fin* cumple lo dicho por Bossuet respecto del clasicismo francés: permanece palpitante y vivo porque se tiempla sin cesar en la llama de su propio romanticismo.⁹ La maestría radica en el equilibrio de esta tensión fundamental –ni intelectualismo ni derramamiento– que al lograrse, se sale del tiempo.

Si Sor Juana conocía la *coincidentia oppositorum*, postulada por Nicolás de Cusa, si leyó a Copérnico o Galileo, como apunta Paz, –aunque no aparezcan literalmente estas ideas, están presentes en sus trabajos, con ese sentimiento enorme de infinitud del universo y soledad del ser–, me atreveré a decir, como hipótesis, a reserva de poder probarlo mediante un estudio más extenso y agudo, que Gorostiza introdujo en *Muerte sin fin*, de la misma manera, es decir, como sensación, como intuición, nada más y nada menos que a la cuántica. Al contrario de lo que diría Einstein –paradójicamente, ya que sin él la cuántica es impensable– “Dios no juega a los dados”,

⁹ Bossuet citado por Henry Peyre. ¿Qué es el clasicismo?, México, FCE, Breviario 4 núm. 73, 1996, p. 170.

Gorostiza, opinará, con Mallarmé, que Dios sí juega a los dados, porque si no lo hace, es que ha muerto y nos hemos quedado solos.

Muerte sin fin no dibuja un círculo que ha pasado de tener un centro absoluto –inamovible– a tener un centro que cuenta con movilidad, con posibilidades, aunque limitadas desde la forma geométrica, emblema de la modernidad; este poema traza la paradoja irresoluble del siglo xx, de Stephen Hawking: el universo es autocontenido, por lo que no tiene fronteras.¹⁰ Para Hawking, el hecho de que el universo no tenga fronteras, como hoy se sospecha, implica uno de los problemas teológicos fundamentales: al no haber límites, en otro sentido forma, que contiene la noción de tiempo, no hubo un principio y por lo tanto no hubo un creador.¹¹ Y esto es lo que Gorostiza se cuestiona constantemente: “¡Tan-tan! ¿Quién es? ¡Es el Diablo,/ es una muerte de hormigas/ incansables, que pululan/ ¡oh Dios! sobre tus astillas,/ que acaso te han muerto allá,/ siglos de edades arriba,/ sin advertirlo nosotros,/ migajas, borra, cenizas/ de ti, que sigues presente / como una estrella mentida/ por su sola luz, por una/ luz sin estrella, vacía,/ que llega al mundo escondiendo/ su catástrofe infinita” (143).

La fuerza de *Muerte sin fin* no está en sus límites resueltos teórica, conceptual o preceptivamente, es una obra arquitectónica formidable, como dice Elías Nandino, sin cimientos, pero yo diría, sin cimientos sólo desde una perspectiva convencional; su fuerza, su autocontención está en la forma diferente de armar esos cimientos: no se trata ya de profundidad sino de relacionalidad. Lo más profundo está en lo más superficial. El universo que el poema crea no es el estático y finito medieval, el infinito y desolado moderno, sino el ilimitado y autocontenido actual, y, para él, y para casi todas las generaciones de este siglo, solitario y devastador.

¹⁰ Stephen Hawking. *Historia del tiempo, México, Grijalbo, 1988.*

¹¹ *Ibid.* 187.

La tensión del poema no se resuelve en su epidermis, valga la analogía, porque esta epidermis es una ilusión, resultado del movimiento de todos los elementos; ya no hay interior o exterior, adentro o afuera. Quizá la propia forma del poema exceda al contenido; nada de extrañar, ya que la inteligencia, el logos, tiene, me parece, menos posibilidades de captación de la realidad que la intuición. El poeta, conscientemente, no ve la disolución de la dicotomía como puro movimiento, sino como nada, como muerte, pero el desplazamiento de su poema es puro movimiento. En la conciencia del poeta, *Muerte sin fin* es la expresión de un espejismo causado por la relación forma-sustancia, que, en cuanto es, borra la dicotomía y se convierte en nada, pero, me parece, esa nada, esa negación total, encuentra su realización en el movimiento: "Pero el vaso -a su vez-cede a la informe condición del agua/ a fin de que -a su vez- la forma misma,/ la forma en sí, que está en el duro vaso/ sosteniendo el rencor de su dureza/ y está en el agua de agujada espuma/ como presagio cierto de reposo,/ se pueda sustraer al vaso de agua;/ [...].

Dos son los símbolos elementales a partir de los cuales se desarrolla *Muerte sin fin*: el vaso y el agua, dos sustantivos concretos que adquieren ambigüedad, que se vuelven abstractos cuando, mediante las relaciones, a la vez, sintagmáticas y paradigmáticas, la creación de varios planos simultáneamente, al estilo de la alegoría, aunque de carácter reflexivo, mediante la elaboración de metáforas continuadas que se eslabonan, parcialmente, con metáforas de otras partes del poema, provocan una semántica móvil, desplazando el significado de un sitio a otro. La autocontención del universo de *Muerte sin fin* está dada en la relación que guardan entre sí todas estas metáforas en el interior del poema. Para conocer la identidad semántica creada por las metáforas, no es preciso acudir al contexto, sino al texto. Esta resolución metafórica interna, a través de metáforas en presencia, prosopopeyas, catacresis, propicia la elaboración de este universo, ilimitado y autocontenido. Este rasgo poético

de *Muerte sin fin* aproxima, de manera importante a la poesía escrita desde los años cincuenta a este poema, lo cual habla de su actualidad. La red semántica se construye en el propio texto; del término vaso se desprenden los lexemas dios, eternidad, inteligencia, rigidez, cuerpo, forma; de la palabra agua: ser, instante, emoción, movimiento, alma, sustancia, entre otras. Interesa comentar que la identidad se crea en la lógica interna –si todavía podemos hablar en estos términos– del poema y no en mandatos externos, su sentido está dado por su propia dinámica, lo que, a la vez, y, en apariencia de manera paradójica, provoca su enorme grado de ambigüedad; es decir no hay arriba y abajo, sino tercera dimensión.

Si bien en la poesía actual parece perdido –salvo en honrosas excepciones– un aspecto fundamental de *Muerte sin fin*, otro está presente más de lo que a simple vista se podría suponer. El aspecto perdido se refiere a la búsqueda consciente de la forma exacta que contenga a la sustancia; no forma en el sentido de preceptiva, sino forma resultado del movimiento interior, que provoque el verso –llámese libre o cómo quiera denominársele– que sea en sí mismo un “minuto [o instante] enardecido hasta la incandescencia”. El aspecto presente, cada vez más, desde la generación posterior a “Contemporáneos”, es este hallazgo de lo abstracto en lo concreto, de la ambigüedad en la claridad. La complejidad de *Muerte sin fin* resulta precisamente de ese desdoblamiento a partir de lo concreto. No todo el poema es abstracción. En el siguiente fragmento, se habla de los atributos realistas del agua, aparentemente, sin mayor complicación: “que tan sólo es un tumbo inmarcesible,/ un desplome de ángeles caídos/ a la delicia intacta de su peso,/ que nada tiene/ sino la cara en blanco/ hundida a medias, ya, como una risa agónica,/ en las tenues holandas de la nube y en los funestos cánticos del mar”. En ese otro fragmento se trata la relación del vaso y el agua: “En la red de cristal que la estrangula,/ el agua cobra forma,/ la bebe, sí, en el módulo del vaso, para que éste también se transfigure/ con el temblor del agua estrangulada/ que sigue allí,

sin voz, marcando el pulso/ glacial de la corriente". No obstante, las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, además de las intratextuales no sucesivas, son de gran complejidad, y a ello hay que añadir la elaboración de figuras precisas y bellas, sin palabras sobrantes ni faltantes.

Muerte sin fin forma parte de las obras que han dado lecciones de claridad, retomadas con afán por gran número de poetas actuales. No obstante, en ocasiones, la claridad puede confundirse con el facilísimo y la simpleza. La poesía del tiempo actual, entendido como radicalidad y dispersión, en términos de apostar a un centro normativo, está constantemente en riesgo de sucumbir a su propia falta de rigor. Lo nuevo, visto como devenir de formas fluidas, en palabras de Julio Ortega,¹² debe ser entendido como palabra plural, y yo agregaría, palabra plural que desde cualquier trinchera intente encontrar, mediante disciplina y rigor, la expresión más sublime.

Muerte sin fin se cuenta entre los monumentos artísticos y filosóficos cimentados en una aproximación perceptual e inteligente de la realidad que se erigió para enterrarse y dar lugar a otro momento civilizacional, ya que, al parecer, la forma en sí la forma pura, fue sólo una ilusión.

¹² Julio Ortega, *Arte de innovar*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994.

Silencios y oralidades de justicia y transgresión: *El llano en llamas* revisitado

*Cristina J. Ortiz**

OBJETO DE MÚLTIPLES estudios, la breve obra de Juan Rulfo no se agota. Ha generado análisis de todo tipo y la gran mayoría de ellos repara en la presencia constante de alguna forma de silencio.¹ No es extraño que el silencio sea lugar común entre los críticos de esta obra ya que, efectivamente, hay una serie de elementos que en general imprimen una fuerte marca de silencio a los textos y dan al lector una sensación de estar ante un espectáculo desolador con gente que aparece y desaparece sin ruido. Es cierto, el silencio satura la obra de Rulfo transitando entre los intersticios creados por la austeridad de su lenguaje, de su escritura paratáctica, por la parquedad de sus personajes, y por la desolación de lugares donde incluso el ruido del viento llega a ceder ante el silencio. La combinación de estos aspectos constituye una especie de invasión que, sin embargo, no siempre puede ser localizada con precisión. *El problema con el es-*

* *Universidad de Texas-Corpus Christi.*

¹ *Los trabajos que tocan este problema en Rulfo son numerosos. Las Obras Citadas contienen algunos de éstos.*

tudio del silencio en la obra de Rulfo es la dificultad de sobrepasar la barrera de la forma, digamos de ir más allá de sus efectos en términos estéticos. En este trabajo propongo una lectura de *El llano en llamas* que más que concentrarse en lo lacónico del estilo y en el tono austero de las historias, reconozca en el silencio la posibilidad de un discurso, o mejor dicho, una instancia donde el discurso narrativo aparece. Propongo leer el silencio como la representación discursiva que muchos narradores escogen para decir sus historias y que junto con la oralidad (la otra representación discursiva en el texto) nos permita leer *El llano en llamas* como una ficción del México actual.

Existen dos comentarios de Rulfo que nos llevan al principio de esta lectura. Por un lado, Rulfo se definió a sí mismo –según nos dice Poniatowska– como una persona poco comunicativa a quien no le gustaba hablar con nadie porque prefería explicarse lo que le sucedía dialogando consigo mismo, hablando solo, masticando bien las palabras para impedir que salieran, es decir, como una persona afecta a un silencio que le permitía pensar más claro.² Por otro lado, entre las diferentes respuestas de Rulfo a la insistente pregunta sobre el porqué de su escritura interrumpida, hay una que da durante un diálogo sobre su obra con estudiantes en la Universidad de Caracas y que debió seguramente repetirse en muchas ocasiones con algunas variantes:

Yo tenía un tío que se llamaba Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias. Y no sólo iba a titular los cuentos de *El Llano en llamas* como los Cuentos del Tío Celerino, sino que dejé de

² Poniatowska, Elena, "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo". *Inframundo. El México de Juan Rulfo. Ediciones del Norte, 1983, p. 44.*

escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho que por qué no escribo: pues porque se me murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo... (Rulfo, 873)³

Para el propósito de este trabajo, que haya verdad o no detrás del comentario de Poniatowska y la respuesta de Rulfo poco importa. Habrá quienes hayan conocido a un Rulfo platicador y poco reservado o conozcan otras razones del por qué no continuó escribiendo o publicando. Yo me limito a aislar dos conceptos que surgen aquí y que recurren a lo largo de *El llano en llamas*, el silencio y la oralidad como instancias discursivas.

En *El llano en llamas* se puede reconocer una división de acuerdo al tipo de representación discursiva de la narración. En algunos cuentos, Rulfo se sirve de lo que llamaremos la narración silente, esa que los personajes narradores nunca articulan en la oralidad y con la que es posible decir cosas y ocultarlas a la vez, es decir, *narrar callando*, como en un cuento monologado. Por otro lado, recurre a la narración oral, donde los personajes narradores hablan y son escuchados por un interlocutor que incluso puede intervenir dando la impresión de un cuento dialogado.

Empiezo por los primeros. Son varios los cuentos donde encontramos la constante de la narración silente, entre ellos: "La Cuesta de las Comadres", "El Llano en llamas", "Nos han dado la tierra", "Talpa", "Macario" y "Es que somos muy pobres", todos narrados -parcial o totalmente- en primera persona por uno de los personajes. El silencio de la narración en algunos de estos cuentos es más claro que en otros. A veces, este silencio no es explícito, pero se

³ La grabación de sus palabras durante este diálogo acerca de su obra en marzo de 1974 fue transcrito por María Elena Ascanio y publicada en la revista *Escritura (Caracas)* 1.2, 1976 y en Juan Rulfo, *Toda la obra*, México: Archivos, 1992, pp. 873-881.

intuye por la condición del que cuenta (está solo, absorto u ocupado observando mientras narra) . En otros casos, el silencio es muy claro en los detalles que especifican la ausencia del habla: "Yo no digo nada. Yo pienso", aclara el campesino ex-revolucionario mientras narra su travesía a lo largo del llano seco. En ninguno de estos seis cuentos los narradores hablan o escriben (el proceso de escritura no existe dentro de la obra de Rulfo). Las narraciones silentes carecen de destinatario y dan la impresión de ser secretas porque no hay nadie que las comparta dentro del relato. Son narraciones sin voz, sin el ruido de la articulación, como si el personaje se las contara a sí mismo, sin testigos, sin interlocutores y a las que sólo el lector tiene acceso mediante la mirada escritural de Rulfo. La escritura de Rulfo adquiere entonces funciones de tipo endoscópico; registra los pensamientos de ciertos narradores; funciona como un lente explorador que penetra, magnifica y transcribe estos mundos discursivos interiores y de los que ningún personaje del relato –aunque se encuentre junto al narrador– tiene conocimiento. Son cuentos que se conciben durante un largo silencio que funciona como representación, que remite a un mundo interior y muestra, efectivamente, la posibilidad de un silencio discursivo.

Para hacer del silencio una representación narrativa, Rulfo recurre a una instancia reflexiva. Pone a sus personajes a pensar y a recordar en un estado contemplativo que casi nunca se interrumpe. Por el modo en que la mayoría de ellos identifica su lugar y su actividad durante la narración, el lector los puede imaginar absortos, ensimismados, en soledad o con un acompañante ajeno a lo que se está contando y muy probablemente absorto también en sus propios pensamientos. Así pues, vemos a un viejo solo contemplar el paisaje desde una pequeña cuesta donde repasa los hechos que causaron el abandono del lugar; a un antiguo revolucionario recordar sus andanzas de bandido y guerrillero; a un campesino caminar por un llano mientras contempla la inservible tierra que él y sus compañeros recibieron luego de dejar sus armas; a un hombre con-

templar cómo su cuñada –y amante– se desploma ante su madre luego de su peregrinación con el difunto marido; a un retrasado mental esperar solo junto a una alcantarilla la salida de las ranas mientras repasa mentalmente su terrible vida cotidiana; y a un joven contemplar los estragos del río desbordado mientras la hermana llora la pérdida de una vaca. Qué función tiene el silencio como representación narrativa en estos cuentos es el primer problema que abordo a continuación.

Propongo empezar por reconocer que la narración silente algo revela y oculta a la vez; contiene la confesión secreta de un crimen o transgresión de tipo moral perpetrado a su vez como respuesta a un mal anterior. Es una transgresión que siempre recibe un escarmiento o amenaza de tipo personal, natural o divino. Por lo general no hay testigos de estas transgresiones (como no los hay de su confesión), ni intervención de la ley judicial. Hay tres particularidades de los narradores silentes que llaman la atención. El narrador está marcado por tres cosas: por la *pérdida*, por una *diferencia de orden* –es decir, de posición jerárquica– y por la *transgresión*.

Para entender la importancia de estas tres marcas en la función del silencio narrativo, hay que recordar los siguientes detalles. En *La cuesta de las comadres*, el narrador *pierde* todo tipo de amigo por su relación con los caciques, es *ayudante* y luego *asesino* de Remigio; en *El llano en llamas*, el narrador era un *subalterno* de Pedro Zamora, era *bandido* revolucionario y termina por *perder* hasta la confianza de los indios y toda posibilidad de vivir en paz; el narrador de *Nos han dado la tierra* es el que camina “*hasta atrás*” de sus compañeros, *ha perdido* las armas y en tanto que antiguo revolucionario, se entiende que *ha matado*; el narrador de *Talpa* es hermano *menor* del leproso, *pierde* la pasión de Natalia y comete *adulterio* con ella, además de causarle la muerte al hermano con la peregrinación; el narrador de *Macario* es huérfano, es decir *pierde* la familia, es *sirviente* en una casa y está *lleno de pecados* según su propia apreciación; y finalmente el narrador de *Es que somos muy pobres* *pierde* todo con la

tormenta (incluso la vaca de la hermana), es hermano *menor* de dos prostitutas y aunque él no aparece como trasgresor directo, su familia se siente *marcada por la transgresión* de las hijas.⁴ Vemos pues que las tres marcas –pérdida, diferencia de orden y transgresión– están presentes.

En su estudio sobre ficciones del delito, Josefina Ludmer justamente nota estas particularidades en un corpus literario del cono sur.⁵ Plantea que el crimen es frecuentemente contado desde la subjetividad del criminal y que el narrador (es decir, el que comete el crimen) es el personaje central con dos tipos de diferencias simbólicas, una de orden jerárquico y otra de nombre:

The crime is recounted, in the corpus, from the secondary status and the guilty conscience of the criminal. This person, who is the central character, the one who speaks and says I, is marked, in this group of fictions, by two kinds of symbolic difference: one of order (hierarchical or numerical) and one of name. He tells us that he enters a space where another stood before him, and he therefore appears

⁴ Dado que este personaje es el único entre nuestros narradores silentes que no transgrede directamente, considero necesario comentar sobre su aparición en la reciente publicación de los cuadernos de trabajo de Rulfo –publicados por Yvette, Jimenez de Báez–, donde podemos ver que alguna vez este narrador fue representado como criminal. En “Sinopsis para película”, Rulfo mezcla los cuentos “Es que somos muy pobres”, “El llano en llamas” y “No oyes ladrar los perros” haciendo del hermano de las prostitutas, del bandido revolucionario (el pichón) y del asaltante de caminos (Ignacio) la misma persona. Es decir, dentro de la ahora más completa obra de Rulfo, el hermano de las prostitutas se convierte en bandido y asaltante.

⁵ Ludmer, Josefina, “The Corpus Delicti”, *Modern Language Quarterly*, 57:2, June 1996, pp. 141-150.

right away as a second, the one who comes after the main one.
(Ludmer, 145)

El delito es contado, en el corpus, desde la posición secundaria y la subjetividad culpable del criminal. Esta persona, quien es el personaje central, el que habla y dice yo, está marcado, en este corpus de ficciones, por dos tipos de diferencia simbólica: una de orden (jerárquica o numérica) y una de nombre. Nos dice que entra en un espacio donde otro estuvo antes que él, por lo que aparece inmediatamente como segundo, el que llega después del principal.⁶

Este tipo de narrador aparece entonces como sustituto de un primero –dice Ludmer– en términos sociales, económicos, políticos, militares, familiares o sexuales, y tiene una deficiencia nominal que puede tomar forma de apodo o de ausencia total de nombre, por lo cual sus crímenes son crímenes de diferencia simbólica, de número o nombre.⁷ En el caso de los narradores silentes y transgresores de Rulfo, aunque la diferencia simbólica de nombre aparece con algunos apodos, lo que se subraya es la diferencia de jerarquía y la pérdida.

Hay otra particularidad que Ludmer resalta en su estudio y que es importante mencionar aquí (aunque venga más al caso en la segunda parte del trabajo). Se trata de una asociación que el narrador transgresor mantiene con el Estado –es un político, juez, comisionado, sacerdote o militar–, de manera que cuando el narrador transgrede lo hace en calidad de representante o agente estatal. Esto no sucede, en los narradores *silentes* de Rulfo por lo que no podemos encontrar en estos casos lo que encuentra Ludmer en su corpus: que el delito del narrador es un delito del Estado.

⁶ *La traducción es mía.*

⁷ *Ibid*, p. 145.

Sin embargo, esta diferencia con los narradores que nos conciernen aquí es significativa porque al no existir este tipo de asociación, la transgresión del narrador silente se convierte no en el delito del Estado, sino en la justicia alternativa que éste no ejerció o bien, en el efecto de su abandono, exponiendo así la tolerancia del Estado por ciertos tipos de impunidad y de injusticia social lo cual, por asociación, podría considerarse, si no un "delito", sí una "falta" estatal. Así pues, vemos en las primeras tres de las narraciones silentes que el viejo de la cuesta, el bandido Pichón y el campesino ex-revolucionario ejercieron con sus delitos la justicia que ni el asaltante Remigio, ni los federales matones recibieron por parte de la ley. En las tres últimas, la peregrinación a la virgen como único recurso para curar al leproso (y que en realidad lo mata), los supuestos pecados de Macario (que más parecen efectos de una enfermedad mental no atendida) y la prostitución de las hermanas son "transgresiones" que podrían tal vez evitarse si el Estado no olvidase a la gente tradicionalmente marginada. En suma, todas las transgresiones de las narraciones silentes o bien son justicias que el Estado no ejerce o son resultado de su negligencia. En cualquier caso, los narradores cuentan todo esto en silencio, tal vez como decía Rulfo "para explicarse lo que les sucede dialogando consigo mismos", que es lo único que al final les queda.

Las transgresiones-justicias del narrador silente, sin embargo, encuentran invariablemente una especie de castigo o aflicción: el viejo de la cuesta se queda solo, el Pichón debe sufrir la vergüenza de haber sido el violador de su propia mujer.⁸ Otro caso es el de los

⁸ Aquí es necesario aclarar sobre el encarcelamiento del Pichón. Es cierto que a este narrador se le aplica una pena judicial, pero no por andar con Pedro Zamora –dice él– "eso ellos nunca lo supieron". Es decir, no es por el delito narrado que se aplica esta pena judicial, sino por robar mujeres, hecho que aparece de manera incidental en las últimas líneas del cuento. Los delitos narrados por el Pichón se quedan judicialmente impunes.

campesinos, que ya sin armas, se ven obligados a sufrir la sequía de una tierra inservible; el adúltero de Talpa termina perseguido por los remordimientos; a Macario lo persiguen los demonios y lo golpean en la calle; y al hermano de las prostitutas le cae el diluvio. Es decir, para el sujeto que *pierde*, que *está abajo* y que *transgrede* contra una "falta" del Estado, no hay manera de salir bien librado. Se puede pensar que estos cuentos forman una cadena de crímenes y castigos donde el silencio narrativo subraya la ausencia de ambas justicias, estatal y social, planteando así –sin decirlo– la ficcionalidad de un Estado democrático y de derecho en México.

Por otro lado, y a manera de segunda parte, el silencio no es la única representación narrativa en la colección de *El Llano en llamas*. Otros cuentos son narrados (total o parcialmente) en la oralidad: "Acuérdate", "La herencia de Matilde Arcángel", "El día del derrumbe", la segunda mitad de "El hombre" y "Luvina" son historias contadas en voz alta por narradores que hablan, que se dirigen a un escucha dándole a veces referentes del dominio público, típicos indicadores de la tradición oral (ubican fechas por la época de la influencia, por el día del temblor, etc). En nuestra lectura, "oímos" por ejemplo que un hombre le recuerda a un antiguo compañero de escuela la historia de Urbano Gómez, aquel muchacho que, convertido en policía, mata a su cuñado Nachito; otro hombre les platica a "unos presentes" la historia de un hijo odiado por su padre; un borreguero le declara a un licenciado sobre su encuentro con un fugitivo; y un viejo maestro le advierte a otro más joven sobre las penurias que le esperan en el pueblo a donde va.

Los narradores orales, sin embargo, no llevan las marcas de pérdida, inferioridad y transgresión que ya vimos en los narradores silentes. Más bien tienen propiedades, una posición relativamente privilegiada y la transgresión que cuentan no es la suya, sino de alguien que curiosamente siempre tiene vínculos con el sistema gubernamental. Dadas estas diferencias, vemos que el silencio y la oralidad como representación narrativa guardan una estrecha rela-

ción con el estatus que el narrador tiene dentro de la historia. Los narradores que tienen animales, escolaridad o compadres alcaldes –es decir, algún tipo de privilegio que los diferencia de los otros– tienen voz en el sentido más literal; narran hablando, cuentan sus historias en público, mientras que los menos privilegiados, los que “están abajo”, esos que hacen justicias transgrediendo carecen de voz, por lo que sus historias quedan sólo entre ellos y el lector.

Sin embargo, la diferencia más importante en la narración oral y que creo complementa la función de la narración silente, es que el narrador se desvincula de las transgresiones contadas; es solamente testigo del delito narrado y cuando se le acusa de algún asesinato (como es el caso del borreguero,) el lector sabe que es inocente. Esto es significativo porque al proyectarse sólo como testigos, los narradores orales adquieren una autoridad que es de especial importancia cuando nos percatamos que la responsabilidad de la transgresión que cuentan apunta a un representante del Estado. La narración oral muestra que el Estado –o uno de sus representantes– participa de asesinatos, farsas y falsas acusaciones planteadas por éste como justicias. Vemos por ejemplo que con el pretexto de escarmentar las fechorías de los jóvenes de Luvina, el “Señor Gobierno” los asesina; con lo que sería el pretexto de restaurar el orden interrumpido por una serenata, un policía mata a su cuñado a culatazos; con la excusa de tener cuentas pendientes con unos bandidos, Euremio se une a las tropas del gobierno con la intención de matar a su hijo; con el propósito de manifestar su apoyo y solidaridad con un pueblo destruido por un terremoto, el gobernador y su equipo montan una farsa llena de discursos demagógicos durante los cuales el gobernador peca de gula y hasta se embolsa los saleros; y con la intención de solucionar un asesinato, un licenciado acusa falsamente a un borreguero de encubrimiento.

De este modo, al narrar las transgresiones “desde afuera”, lo que el narrador oral hace implícitamente es desvincularse de un Estado que al hacer justicia, delinque. Por ello podemos concluir

que en *El llano en llamas*, mientras los crímenes cometidos por los narradores silentes operan como las justicias no ejercidas por el estado, las justicias aplicadas por éste operan como delitos. Es decir, es un texto que invierte mediante el silencio y la oralidad los conceptos de justicia y transgresión según quien las ejerce. Si el silencio oculta las transgresiones del que no tiene voz para plantearlas como justicias, la oralidad hace públicos los delitos de un Estado que, a diferencia del transgresor sin voz, normalmente goza de absoluta impunidad, palabra clave que nos permite leer *El llano en llamas* como un texto del México de hoy.

OBRAS CITADAS

- Blanco Aguinaga, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo". *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Colección Archivos, 1992. 704-718.
- Block de Behar, Lisa, "La purificación por el silencio". *Análisis de un lenguaje en crisis*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1969. 117-124.
- Bradú, Fabienne, "La frase rulfiana". *Juan Rulfo. Mosaico Crítico*. Texto de Humanidades. México: UNAM, 1988. 72-79.
- Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*. Monografías de Arte 21. México: UNAM, 1990.
- González Boixo, José Carlos, "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo". *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Colección Archivos, 1992. 549-560.
- Grande, Guadalupe, "El silencio en la obra de Juan Rulfo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 476 (1989): 61-70.

Gutiérrez Vega, Hugo, "Las palabras, los murmullos y el silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423 (1985): 75-82.

Jiménez de Báez, Yvette, ed. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México, D.F. : Ediciones Era, 1994.

Ludmer, Josefina, "The Corpus Delicti". *Modern Language Quarterly*, 57.2 (1996): 141-150.

Poniatowska, Elena, "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo". *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Ediciones del Norte, 1983. 41-52.

Rulfo, Juan, "Juan Rulfo examina su narrativa". *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Archivos, 1992. 873-881.

Rulfo, Juan, *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Russoto, Mária, "Problematización del lenguaje: ¿Carácter de la literatura latinoamericana? (Un paralelo entre *Pedro Páramo* y *Vidas Secas*)". *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Colección Monografías 18. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1989.

Sommers, Joseph, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo". *Juan Rulfo. Toda la obra*. México: Colección Archivos, 1992. 728-740.

Veas Mercado, Luis Fernando, *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo*. México: UNAM, 1984.

La Prosa Literaria: Vehículo de identidad en Hispanoamérica

*Alcibíades Policarpo**

SE HA ESCRITO MUCHO, y se sigue escribiendo acerca de la historia de Hispanoamérica que, desde su independencia política de España, tiene una trayectoria de dictaduras ya sea de origen civil o militar particularmente en México y el Perú por haber sido los centros de colonización más importantes de la América hispana. Esta secuencia de acontecimientos políticos ha dado lugar al surgimiento de escritores con conciencia intelectual y expresión literaria para preguntarse a sí mismos y retar a sus congéneres nacionales acerca de sus orígenes, identidad cultural-nacional y el papel que le toca al pueblo hispanoamericano para hacer su propia historia.

Para el presente estudio he tomado la voz y experiencia de tres renombrados escritores hispanoamericanos: El mexicano Carlos Fuentes con una de sus obras maestras -*La muerte de Artemio Cruz*- los peruanos José María Arguedas con *El Sexto* -y Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*. Cada uno de estos escritores, a mi parecer, hacen ver no solamente el sentido histórico de sus respectivos países sino que también hacen resaltar la cultura e identidad nacional que conlleva cada acontecimiento histórico- tradicional ya sea como revolución institucionalizada, institución penal o como

* *Universidad Estatal Sam Houston.*

sistema de institución militarizada. Cada autor, con la particularidad que lo caracteriza, y dentro del medio ambiente nacional en que se desenvuelve, hace un llamado al “darse cuenta” de lo que somos tanto como individuos, como nación y como continente para poder elegir entre la perpetuación del vivir actual o el cambio y desarrollo históricos al cual tiene derecho el pueblo hispanoamericano.

José María Arguedas empieza a escribir *El Sexto* después de casi dos años de haber estado preso en la cárcel que lleva el nombre de la novela citada. Por ser *El Sexto* una obra diferente de las escritas por Arguedas, crea un interés especial para decifrar el mensaje de su discurso narrativo de carácter testimonial y plantearnos el problema ontológico acerca del valor de la existencia humana establecida en un mundo cruel y enajenante dentro de un ambiente jerarquizado, un microcosmos carcelario que se convierte en el espejo del mundo llamado “libre”, el mundo de afuera en donde la vida del hombre llega a realizarse ya sea en la esperanza del poder o en la desesperación –camino hacia la muerte.

Mario Vargas Llosa, otro escritor peruano de renombre, escribe *La ciudad y los perros* después de diez años de haber salido del Colegio Militar Coronel Leoncio Prado donde cursó los dos últimos años de su educación secundaria. Vargas Llosa describe en su discurso narrativo las experiencias de estudiantes de un centro de formación de futuros ciudadanos con miras a crear una sociedad de fuerza intelectual mejoradora, pero al final del camino andado todo esfuerzo es inútil. El deseo de triunfar se trunca y la desesperanza toma cuerpo en ese mundo creado de incertidumbres.

Ambos autores muestran sus más profundas inquietudes y preocupaciones por un mundo en el cual sus protagonistas en su deseo de cambios, de llegar a ser o de buscar su identidad en forma desesperada, tratan de realizar sus propósitos mediante actos de violencia que llegan no solamente a destruir su presente sino que crean un futuro incierto dentro de un ciclo de deseo y fracaso cons-

tantes que fragiliza su estructura general de seres existentes. Tanto Arguedas como Vargas Llosa, desde perspectivas diferentes, apuntan hacia un mismo objetivo: el mundo externo o macro-cosmos –origen y meta de su propia formación. De esta manera estos escritores parecen enunciar que en este tipo de universo no hay esperanzas, ni para el hombre en su proceso de llegar a ser ni para el que con buena voluntad quiera cambiar su destino. Todo sueño para alcanzar la felicidad queda en el deseo y en el anhelo, a la postre, por la falta de esperanzas, o más aún, por la frustración de no poder llegar por sus propios esfuerzos al mundo prometido.

La historia de Hispanoamérica, desde su independencia política de España después de más de trescientos años de colonialismo, tiene una trayectoria tradicional de dictaduras y particularmente en el Perú por haber sido uno de los centros de colonización y dominio españoles más importantes de la América hispana. No es extraño, entonces, que José María Arguedas, estudiante universitario en aquella época, fuera encarcelado por haber hecho uso de la libertad de expresión –expresión de conciencia– que es lo que caracteriza a todo ser libre perteneciente a un mundo civilizado y democrático actual. El protagonista principal de su novela *El Sexto*, es el personaje –narrador: Gabriel, “enviado” por la maquinaria gubernamental e, irónicamente, para ser testigo de las atrocidades cometidas por las fuerzas represivas del Estado en un mundo carente de vida, estático y cuya población tiene un destino común: el de morir allí o salir “libre” al “otro mundo”, al predeterminado para fracasar o ser derrotado por el poder autocrático de una dictadura sin barreras.

Los nombres que Gabriel, el estudiante universitario, anuncia: “puñalada”, por un lado, “Rosita” y “Clavel”, por otro describen a sus agentes nominales, diametralmente opuestos con alegorías a la “muerte” y a la “vida”, respectivamente. Mientras que los homosexuales con nombres de flores representan la vida frágil y perentoria, es el matón “puñalada” quien acorta esas vidas y mata las

pocas esperanzas que pudieran existir en esa colmena *fratricida*. No obstante el conglomerado social y económico que proyecta la novela: delincuentes peligrosos en el primer piso, en el segundo, presos por delitos comunes y presos de índole política en el tercero, todos estos, estratificados por categorías que reflejan el sistema económico-social y político de Lima, por extensión del Perú, cada individuo vive su propia soledad en las celdas y también dentro de sí, en espíritu, cargando la cruz del martirio hasta tratar de llegar o no poder hacerlo a su destino final.

En la novela tratada se nota la ausencia del amor como unión normal entre hombre y mujer, por el contrario, es la presencia de homosexuales, haciendo las veces de "mujer" que son objeto de violencia y explotación por el hampa machista. Arguedas no está interesado en simplemente transcribir la realidad tangible que formara parte de su experiencia como recluso político y testigo presencial de su testimonio literario. El intenta poner de relieve la opresión en todas sus formas así como la reacción que cada individuo pudiera tener de acuerdo a su posición social o intelectual. Se puede especular que la vulnerabilidad del homosexual es comparada con la vulnerabilidad de una fuerza gubernamental cobarde. Se puede tener, por lo tanto, que la reacción ante la represión es la expresión fálica de los matones que logra doblegar a los invertidos sexuales y, la expresión verbal –concientizada– por otro lado, de los presos políticos o intelectuales que tratan de vencer a la tiranía por medio de la razón. En ambos casos es el deseo de libertad lo que se busca. Al respecto, se puede citar la opinión de Nancy Armstrong, para quien: "If desire is supposed to be rooted in genital sexuality, then it originates within the individual as instincts that must be socialized. Any possibility that desires comes from a source outside the individual undermines the whole theory of repression and, with it, the authority of a language of the self that proposes to bring the deepest and most primitive areas of consciousness to light". (Armstrong 238-39)

Viendo la otra cara de la moneda, en el mismo penal y lejos de animosidades políticas, se fomenta entre "apristas" y "comunistas" -fuerzas políticas opuestas- el amor mediante la solidaridad humana, el amor como unión contra el infierno dantesco del terror donde ambos grupos purgan las penas impuestas por el General, -Dictador- Demonio. Asimismo el amor puro se presenta en la memoria del narrador-protagonista; el deseo de volver a su tierra campesina, al Perú bueno frente al odio constante entre criminales, al del Prefecto, el Comisario y al del General, instrumentos de su desesperanza y, así lo confiesa Camac, otro de los presos campesinos: "Yo me crié en un pueblo nuboso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al mediodía". (Arguedas 29) y, como contrapunto, más adelante continúa: "Lima bajo la llovizna, a pesar de su lobreguez, me aproximaba, siempre, algo, a la plaza nublada de mi aldea nativa. Me sorprendió, por eso, que la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer allí, entre los nichos del Sexto". (Arguedas 30) No es extraño que José María Arguedas muestre esa dicotomía existencial de autenticidad, pureza y vida frente a lo falso y pretendido, con olor a desintegración y corrupción precisamente por haber salido, él, de sus Andes en busca de progreso sólo para desengañarse y sufrir, más tarde, una depresión constante que lo llevaría por designio propio a la oscuridad eterna.

Mario Vargas Llosa termina y hace publicar su novela *La ciudad y los perros tres años después de que José María Arguedas terminara la suya*. Curiosamente se nota que, desde su aparición hasta la actualidad, *La ciudad y los perros*, sigue propiciando interés entre los críticos quienes han analizado esta obra y han emitido diferentes juicios sobre su estructura y contenido temático. Muchos la ven como una novela de índole moralista, otros refieren su aspecto determinista y hasta fatalista. Otros señalan el tema del machismo o del aspecto existencialista y subtemas de libertad y enajenación.

Dentro de las muchas ideas y perspectivas literarias y temáticas creo que es posible, también, incluir el aspecto temático del deseo de ser y no ser, ser auténtico o la negación de ello, que posiblemente tiene relación con otros temas ya estudiados por la crítica.

William Desmond, escribe: "As Socrates reminds us in the *Symposium*, when we desire something, we experience the lack of that thing. The first point we should make about this lack is that it shows that desire cannot be completely self-enclosed. Desire is desire for something and so already reaches beyond itself. For this reason, lack is not solely negative: it attests to the stirring of an impetuous power through which desire begins to be more than itself. Negatively understood it is a witness to unfulfillment; positively understood, it may make desire aware of itself and so awaken it to what is more than itself". (Desmond 18)

En la novela *La ciudad y los perros*, la mayoría de los cadetes han ingresado al Colegio Militar Leoncio Prado por decisión de sus padres y, por lo tanto, no se sienten libres. Los cadetes desean salir y ver nuevamente el mundo que han dejado atrás, más allá de los muros del colegio. Una vez dentro, admitidos y organizados, los administradores militares desean que los cadetes emulen las virtudes del patrón del colegio, el Coronel Leoncio Prado, héroe nacional peruano. La respuesta a tales exigencias no se dejan esperar. Muchos cadetes se escapan del colegio durante la semana y otros cometen aberraciones sexuales, llegando a realizar actos de violencia y a desoír lo expresado en las normas militares. En el epígrafe de la primera parte de la novela referida, Vargas Llosa cita a Jean Paul Sartre para caracterizar el ámbito social representado por los jóvenes cadetes: la cobardía, la maldad, la criminalidad y la mentira.

En su proceso de llegar a ser, de encontrarse a sí mismos, muchos jóvenes llegan sólo a experimentar desilusión, fracaso y frustración en su vida porque, tomando la opinión de William Desmond: "Desire is a form of life which, while originating in lack, wars with

lack, seeking thereby to keep despair at bay. For this reason, we cannot say that despair is another form of desire. It takes itself out of desire's sphere, not only by forsaking the goal, but also by willing to inihilate desire totally. It perverts by inverting it; by not seeking its fulfillment, it becomes totally averse to it". (Desmond 19)

En el aspecto de autenticidad o caracterización personal es visible el hecho de que el cadete apellidado Cava, uno de los pocos ingresados por su propia voluntad al colegio militar mencionado, es expulsado por el robo de una prueba o examen de química. No obstante recibir su castigo estoicamente, siente que la vida se le va en pedazos porque su deseo era el de ser un buen militar. La problemática del deseo no cumplido llega a los círculos de mando, también. El teniente Gamboa, militar impecable que hace cumplir y cumple, él mismo, fielmente lo estipulado en los reglamentos y las normas militares, en su deseo de mantener la disciplina en el colegio, es relegado en su ascenso a Capitán del ejército peruano y, para mayor castigo, es trasladado a una de las regiones más inhóspitas del Perú marchitando así la esperanza de alcanzar él y brindarle a su familia una vida de mayor prosperidad.

La muerte de Artemio Cruz, obra del reconocido autor mexicano Carlos Fuentes, ha propiciado una innumerable cantidad de estudios monográficos, publicaciones de libros y nuevas formas de leer su discurso narrativo. Esto ha creado, igualmente, la proliferación de muchas perspectivas literarias desde las cuales se pueda ver y entender la novela a la luz de nuevos valcres políticos, existenciales, morales, estéticos y otros puntos de vista. Por la constante alusión a la muerte del protagonista y la mención a los recuerdos de su vida, durante el estado agónico que sufre: Artemio Cruz; se puede deducir una falta de expresión verbal auténtica o mutismo, un sumirse en el silencio: refugio de su vida y de su muerte, compartiendo su propia soledad. La historia de Artemio, ante la objetividad crítica, no es la vida de solamente un hombre sino también la de un país, la de un continente, un mundo: el mundo hispanoamericano.

El hombre hispanoamericano nació, si se puede decir, con el grito de la tierra, el de la primera mujer violada por el conquistador español, quien a su vez, producto de violaciones ancestrales repite el legado histórico de violencia y sumisión al invasor victorioso. Es de esa fuerza sin palabras, sin conciencia que nace el primer ser indo-íbero mudo, impenetrable, inseguro del mundo que ve y palpa. Por la diferencia de razas, de lenguas y de interioridad psicológica, la primera relación comunicativa, la más esencial: la del amor; en lugar de dar luz crea sombras en la comunicación entre ambas culturas y se sellan el alma y corazón que luchan para que el nuevo hombre pueda expresarse pero sin saber cómo.

Artemio Cruz lo llamaron, sin saber que ese apellido iba a significar mucho en su vida. El cargaría esa cruz sin creer en ella, la humillaría con sus acciones sin pensar que a la hora de la verdad, el momento de la realidad, la única realidad innegable: la muerte; se tendría que rendir y frente a esa cruz juzgarse y condenarse con esperanzas tardías de redención. ¿Cabe decir que la vida de un personaje ficticio y que lleva el nombre del título de una obra literaria reuna la vida del hombre medio hispanoamericano dentro de una realidad concreta?

Pienso que el juicio lo debemos hacer no sólo cada uno de nosotros sino todos, en colectividad concientizada. *La muerte de Artemio Cruz*, es una obra maestra que trata del recuerdo de momentos claves en la vida de Artemio. El tiene la oportunidad de elegir, el de ser auténtico cuando tiene la ocasión de tratar con hombres de negocios, empleados, soldados, esposa, hijos, amantes, jefes, personas extranjeras y muchas otras pero, en su ejecución, o se traiciona, traiciona a otros o fracasa.

Por sus orígenes, Artemio no iría a disfrutar de algo tan genuino y real porque, más tarde en la vida, iba a aprender a no abrirse a nadie y perpetuaría la costumbre de hablar sin decir, de hacer sin

sentir. Catalina, su esposa, y Teresa, la hija, entran en los recuerdos de Artemio y las describe: "...ellas no acabarán de disimular ese sentimiento de engaño y violación, de desaprobación irritada, que por necesidad habrá de transformarse, ahora, en apariencia de preocupación, afecto, dolor: la máscara de la solicitud será el primer signo de ese tránsito que tu enfermedad, tu aspecto, la decencia, la mirada ajena, la costumbre heredada, les impondrá: bostezarás: cerrarás los ojos: bostezarás tú, Artemio Cruz, él: crearás en tus días con los ojos cerrados". (Fuentes 18)

Dentro del malfuncionamiento de autenticidad hay una luz de esperanza que brilla un instante; Lorenzo Cruz, el hijo de Artemio. Lorenzo sabe, a medias, el camino andado por su padre, porque éste nunca le hizo saber la verdad. Lorenzo iría España para encontrar y entregar su amor en aras de la solidaridad humana porque, distinto de su padre, él sí sabría y sabría morir unido a sus compañeros de combate, al otro lado del mar.

Los pueblos hispanoamericanos fueron divididos y, la comunicación y comprensión se hizo aún más dificultosa debido a las constantes luchas fronterizas y los golpes de estado tradicionales hasta hace muy poco. En los terrenos religioso, familiar y educacional se están produciendo cambios estructurales. En el terreno político todavía se participa del lenguaje retórico para engañar a las masas aunque el 'caudillo' tradicional haya desaparecido.

La ficción nos facilita la comprensión de situaciones vivenciales complejas. A simple vista los problemas humanos quedan a la resolución de cada uno, individualmente, pero cuando una cantidad indeterminada de lectores participan de la misma experiencia ficcional y la transportan a un campo neutral crean conciencia. Esa conciencia, el darse cuenta de los acontecimientos pasados, desde una perspectiva presente, puede orientarnos con seguridad hacia el futuro que libremente elijamos.

ALCIBIADES POLICARPO

OBRAS CITADAS

Arguedas, José María, *El Sexto*. Barcelona: Laia, 1974.

Armonstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: a Political History of the Novel*. New York. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Desmond, Williams, *Desire, Dialectic, and Otherness. An Essay on Origins*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*. Fondo de Cultura Económica. México. 1962.

Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

La ranchera: machismo, quejumbre y alcohol

*Anna M. Fernández Poncela**

PRESENTACIÓN

LA CANCIÓN RANCHERA es parte central de la cultura popular mexicana, más concretamente de su folklore o literatura oral tradicional, que los modernos medios de comunicación expanden hoy por hoy, al margen de su origen y de espaldas y obviando su uso o utilidad social, en el sentido de la transmisión de mensajes morales, pautas de conducta, arquetipos ideales o castigos ejemplares. Precisamente sobre esto último trataremos en estas páginas y en particular el modelo cultural hegemónico de ser hombre y ser mujer, concretamente las relaciones amorosas intergenéricas, esto es, el maravilloso, misterioso y terrible a veces, mundo de los afectos, emociones, sentimientos y pasiones conyugales, traiciones y penas (Fernández Poncela 1996a, 1996b).

DE LA CULTURA POPULAR A LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Varias son las definiciones de cultura, desde la ya clásica de Edward Burnett Tylor en el siglo XIX (1871), diversos autores, disciplinas y

* *Universidad Autónoma Metropolitana.*

enfoques, en diferentes épocas y contextos geográficos se han posicionado al respecto.

Dicho concepto puede ser aprehendido como un sistema social interrelacionado de valores y creencias, estructuras socioeconómicas y políticas, y estructuras de personalidad; resumiendo: un conjunto de relaciones materiales y espirituales de un grupo humano concreto (Juliano 1985). Es todo aquello que hombres y mujeres han elaborado a nivel conceptual, manual o industrial, con objeto de satisfacer sus necesidades básicas y emanciparse como seres vivos, se trata de un proceso colectivo de creación y recreación (Stavenhagen 1991). La cultura es también herencia social, un conjunto de patrones, una configuración de conducta aprendida, compartida, modificada –es dinámica– y transmitida de generación en generación por los miembros de una colectividad determinada (Herskovits 1952; Kroeber y Kluckhohn 1963). Como fenómeno social sólo existe por la relación organizada entre los miembros de una sociedad concreta (Bonfil Batalla 1991). Es considerada también, según otras definiciones, un texto o documento activo y público, en cuanto a su significación e interpretación, lo es (Geertz 1991).

Hay quien habla de tres tipos de cultura: la cultura producto de las élites que responde por otra parte al concepto tradicional de la misma; la transmitida por las industrias culturales en los medios masivos de comunicación denominada cultura-mercancía; y la cultura popular, del pueblo, que no proviene de las alturas ni de las vías electrónicas y que va de abajo a arriba en la tarea cotidiana, creadora y dinámica. Respecto a este último tipo de cultura, todo parece indicar que se va diluyendo y desapareciendo, se va transformando en un acto pasivo de consumidor de mercancías, ante el avance imparable del segundo tipo de cultura (Stavenhagen 1991). Sin embargo, otros enfoques consideran que no se trata de un proceso unidireccional, ni que implica que uno de los polos, el receptor por así llamarlo, sea pasivo totalmente (Thompson 1993).

Lo popular es un término formulado por J. G. Herder en las pos-trimerías del siglo XVIII, cuando se revitaliza el interés por las actitudes, los valores y la vida cotidiana del pueblo. El folklore, como denomina William Thomas a la cultura tradicional y popular fue objeto de estudio y alabanza de los románticos que exaltaban los sentimientos, lo nacional y exótico reacomodándolo (Burke 1984). Así, el discurso sobre el pueblo se hace presente como legitimación de los gobiernos burgueses, seculares y democráticos de la época, ya desde el siglo XVII (Martín Barbero 1987).

Muchas veces lo popular ha sido considerado como la revalorización de grupos "arcaicos" –premodernos, preindustriales, regionales, tradicionales– en la sociedad global y de "supervivencias" de épocas pasadas, especialmente desde la racionalidad de la Ilustración (XVII), que veía lo popular como superstición, ignorancia y turbulencia (Martín Barbero 1987). También ha sido aprehendido, más que como un referente empírico de sujetos y situaciones sociales reales, como una construcción ideológica (García Canclini 1989b).

Estrictamente lo popular es memoria de una matriz cultural amenazada y negada. Sin embargo, lo popular masivo puede ser "una cultura que tiene que negar las diferencias verdaderas, los conflictos reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo tipo. Lo masivo de las masas, o mejor la imagen de sí mismas que éstas deben interiorizar para que cotidianamente sea legitimada la dominación que aquélla ejerce" (Martín Barbero 1978: 95). "Pero lo masivo es también mediación histórica de lo popular, porque no sólo los contenidos y las expresiones populares sino también las expectativas y los sistemas de valoración, el "gusto" popular, están siendo moldeados por lo masivo..." (Martín Barbero 1978: 95-6). Es en esa cultura en la que hoy las masas invierten deseo y de la que extraen placer. Desde arriba es lo considerado "vulgar" y de mal gusto, un arcaísmo a superar según la derecha, aquello alienante y reaccionario según la izquierda.

Varios políticos e intelectuales han señalado la existencia de culturas populares que constituían “una esfera pública plebeya”, informal, con predominio de comunicaciones visuales y orales (García Canclini 1995).

“La cultura popular en América Latina es fácil de identificar, mas, sin embargo, de difícil definición. Es fácilmente reconocible en la realidad inmediata de los objetos culturales como las telenovelas, la salsa, los carnavales, la música folclórica, las creencias mágicas y las narraciones orales –producciones éstas que, en cierta medida, nos llevan a conceptuar a lo popular como una esfera definida–”. (Rowe y Schelling 1993: 14)

La cultura popular se entiende aquí como una realidad viva y dinámica, en la cual todos y todas participamos, de una u otra manera, consciente o inconscientemente; se concibe más como un hecho y relación que como estructura y sustancia (Cirese 1979), como un sitio o sitios dispersos más que un objeto (Rowe y Schelling 1993); como una construcción ideológica, la consistencia de la cual, todavía está por encontrarse (García Canclini 1989b). Está formada por tradiciones y manifestaciones culturales que contribuyen a expresar la unión y solidaridad entre los heterogéneos segmentos del pueblo (Frigolé 1980).

Como parte de la cultura popular está la literatura oral tradicional –también denominada folklore literario–, y la utilización del mismo lenguaje, los cuentos y leyendas, los dichos y refranes, y las canciones, son parte nodal de ella. Es en este marco contextual que la canción popular la consideramos parte de la literatura oral que narra lo popular, la historia cotidiana, pequeña, no escrita, representativa del temperamento de la gente sencilla. Su discurso puede ser interpretado como un conjunto de mensajes que transmiten cierto “saber popular” y la tradición cultural de un grupo humano concreto. Condensa ideas, sentimientos, advertencias, consejos, normas de conducta y enseñanzas, con un lenguaje llano y conciso, fruto de la experiencia y del ingenio, ayudados por la melodía y el

ritmo musical. La canción popular, como los cuentos y leyendas o el refranero, contiene mensajes que reproducen el orden social vigente, hasta cierto punto, o bien, muestran un relativo desquebrajamiento, en una más profunda interpretación semántica de los mismos. En todo caso, su escucha atenta y su entendimiento oportuno, nos puede acercar a la comprensión de la configuración y mantenimiento de algunas formas de pensar, maneras de ver el mundo y hábitos de conducta, y entre ellos, aquellos que tienen que ver con la perpetuación de los roles y estereotipos de género, tema sobre el cual profundizaremos de forma extensa en estas páginas.

Si reconocemos en nuestros días la existencia de esta forma de expresión popular y su importancia, deberíamos tener en cuenta la emisión de sus mensajes a la sociedad, sobre la creación y perpetuación –o en su caso cambio– de las imágenes culturales de hombres y mujeres, sus funciones, así como las relaciones entre ambos sexos, ya que se trata de una potente transmisora de mensajes morales, explicativos y educativos, que constituyen un elemento de cohesión social y reconocimiento e identidad grupal básico. Las canciones son un hecho comunicativo, vivo y actual como la lengua misma, a pesar de los cambios producidos por el imperioso paso de los siglos y las grandes transformaciones telecomunicativas que han tenido lugar en los últimos años (Martín Barbero 1978; García Canclini 1982). La mayoría de la gente común y corriente, sigue oyendo y haciéndose escuchar a través de este medio de expresión. Sus letras no son meras supervivencias de las formas folclóricas tradicionales, arcaicas y reaccionarias como se afirma de manera desacertada y superficial, mantienen su significado y función en nuestra sociedad actual, readaptándose al nuevo contexto (Lévi-Strauss 1967; Malinowski 1976). Y es que el folklore es una elaboración cultural específica de los sectores subalternos, es contestataria a veces, adaptativa casi siempre, gozando de una gran dosis de ambivalencia (Lombardi Satriani 1988). Pertencería pues,

a un modelo cultural hegemónico en el sentido gramsciano, más que a una dominación sin vuelta de hoja (Gramsci 1977; Cirese 1979). Y es que hoy por hoy, lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo hegemónico y lo subalterno se trenzan o se hibridan (García Canclini 1995). Estudiando e interpretando el significado de los mensajes grabados en la cultura popular, en este caso expresados a través de la canción, podemos encontrar y descifrar lo que el pueblo piensa, cree y dice, respecto de la concepción que la sociedad tiene sobre hombres y mujeres, y en cuanto a sus relaciones intersubjetivas.

Actualmente no podemos pensar lo popular al margen del proceso histórico de la construcción de lo masivo, el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social, y la masificación en que históricamente el proceso se materializa. Los mercados culturales de masas, los medios de comunicación, la educación, además de los aparatos ideológicos del estado, son claves en el nuevo espectro de la cultura mercancía de consumo popular (Martín Barbero 1987). Lo masivo es también mediación histórica de lo popular, su visibilidad social, una nueva sociabilidad que se expresa mediante la transformación de expectativas de vida y del gusto de las clases populares (Martín Barbero 1978).

Las industrias culturales dominan el panorama de la cultura y la comunicación en la época de la globalización, donde la circulación y el consumo tienen un papel fundamental frente a la creatividad u origen social de la mercancía (García Canclini 1989a). Pero es a través de estos medios electrónicos que las masas populares irrumpen en la esfera pública y se dice que colaboran a desplazar el desempeño ciudadano hacia las prácticas de consumo (García Canclini 1995). La transmisión de las formas simbólicas cada vez está más mediada por los aparatos técnicos e instalaciones de las industrias de los medios de comunicación (Thompson 1993).

Varias son las interpretaciones en torno a la denominada cultura de masas. Una de ellas afirma que se trata de una estrategia de

los sectores dominantes para manipular a los dominados, y no procede de los sectores que la comparten, sino de los medios de comunicación de masas y la industria de los bienes de consumo, que es controlado por otros sectores, está eso sí asignada a los sectores populares (Juliano 1985). Así pues, la cultura de masas relacionada con los medios de comunicación, debería denominarse cultura para las masas (García Canclini 1989). El impacto interaccional de los medios técnicos implica un flujo unidireccional del productor al receptor, una ruptura o asimetría, lo cual transforma la interacción social, y las maneras en que los *individuos producen y transmiten* los mensajes. Sin embargo, los modernos medios no son únicamente nuevos canales de difusión que coexisten con las relaciones sociales preexistentes, se trata de una verdadera reorganización potencial de las relaciones sociales, al posibilitar nuevas formas de acción e interacción en el mundo social (Thompson 1993).

Los novedosos procesos de producción industrial (electrónica e informática), otros formatos (televisión), los procesos de circulación masiva y los nuevos tipos de recepción y apropiación por parte de la gente, esto es, las tecnologías comunicativas, no sustituyen las tradiciones sino que cambian las condiciones de obtención y renovación del saber, en términos de la cultura como inversión comercial (García Canclini 1989a). Las formas simbólicas están sujetas a valoración económica y se transforman en mercancías, en bienes simbólicos, pudiéndose comprar, vender e intercambiar en el mercado (Thompson 1993).

La integración en nuestros días es un fenómeno que va de la mano de la cultura de masas, la integración social de la conciencia a través de los medios de comunicación es impresionante, la dominación del futuro la ejercerá la información, o lo que es lo mismo, quien la controle (Shaff 1982; Hall 1984). Si se entiende por ideología las maneras en que el significado activado por las formas simbólicas sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación, con el desarrollo de los medios de comunicación de masas el alcan-

ce del fenómeno ideológico tiene enormes implicaciones (Thompson 1993).

Lo popular hoy en día no es sólo lo tradicional y antiguo –oral, local, familiar–, es también lo tradicional recreado en la modernidad a través de la negociación y la imbricación híbrida entre lo culto y lo popular, lo hegemónico y lo subalterno. Lo popular hoy por hoy es lo que gusta y se vende a las multitudes, a la industria cultural le interesa más que lo popular como cultura o tradición, la popularidad, que construye y renueva el contrato entre emisores y receptores (García Canclini 1989a).

En el marco del auge de los estudios culturales en América Latina durante la presente década y la pasada, varias han sido las aportaciones que han aunado esfuerzos para combinar la investigación sobre la producción cultural hegemónica y popular, la reproducción a través de las nuevas tecnologías comunicativas y el consumo por parte de públicos masivos en el mercado (Martín Barbero 1987; García Canclini 1989). Estos estudios ponen énfasis en la relevancia de la comprensión de los problemas culturales contemporáneos; desde los orígenes populares de los mensajes hasta la problemática de dominación y manipulación en términos de hegemonía cultural, hay una refuncionalización de los bienes simbólicos tradicionales para el mercado moderno. La globalización no sustituye las culturas locales ni clausura los estados-nacionales, así tampoco los estudios culturales suprimen la variedad de tradiciones disciplinarias que han ayudado a entender las interacciones entre los seres humanos (García Canclini 1993).

La cultura cotidiana de las mayorías se apropia de la modernidad sin dejar su cultura oral, cambian eso sí los dispositivos narrativos –radio, cine, televisión–. Las telenovelas por ejemplo, están cargadas de pesados esquematismos narrativos y son cómplices de mistificadoras inercias ideológicas, son en fin, parte importante de los dispositivos de recreación del imaginario latinoamericano. Un imaginario cuya formación remite al lugar estraté-

gico que las industrias de la imagen ocupan en los procesos de constitución de identidad, como a la larga experiencia del mercado de condensar saberes que rentabilizan aspiraciones humanas y demandas sociales. Las industrias culturales captan en la estructura repetitiva de la serie, las dimensiones ritualizadas de la vida cotidiana (Martín Barbero 1993).

Así las cosas, lo moderno no suprime las cultura populares tradicionales, éstas se transforman y buscan cómo sobrevivir por razones culturales, además de los intereses económicos de los productores que quieren aumentar sus ingresos según la lógica del mercado capitalista en la cual estamos inmersos. Por otro lado, lo popular no es monopolio de los sectores populares, se constituye en procesos híbridos y complejos, utilizando signos que proceden de divisiones de clases sociales y regiones geográficas (García Canclini 1989a).

A estas alturas del siglo xx es innegable que la comunicación y la información por medio de los avances tecnológicos participan de forma directa y activa en la creación de los nuevos modelos culturales de nuestra sociedad (Braudrillard 1985). Si los folcloristas de la pasada centuria reavivaron la cultura popular, los medios de comunicación masiva también lo hacen hoy a su modo, más allá de las naturales tendencias a la homogeneización, distorsión e invención, que por otra parte no estuvieron ausentes de los estudios del siglo xix, en sentido estricto.

UN POCO DE HISTORIA

A pesar de la popularidad de la canción romántica y sentimental en México, del corrido o del bolero, la *canción ranchera* entonada por los mariachis, nombre dado a los músicos autóctonos de Jalisco y originaria de dicho estado, es la que se considera como la música "nacional" por excelencia. Y es el *son jalisciense* uno de los orígenes

del conjunto que luego ha sido el más claro exponente de la canción ranchera.

En los sones de jalisco, ya se perciben las penas de amor, si bien no tienen el carácter tan *dramático y desgarrador* que posteriormente adquirirá en la canción ranchera propiamente dicha.

“Cuán triste estoy
no hallo qué hacer,
borracho perdido, mi vida,
por esa mujer”.

(Son de Jalisco “El triste”, citado en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 37)

La expansión de esta música y letra data de finales de los años 20 cuando diversos grupos llegaron a la capital, cultivando y recogiendo, un gran éxito. Su evolución llevó a que a mediados de la década de los 30, se desarrollara propiamente el mariachi ciudadano y comercial con un estilo uniforme (Hermes 1982). Y si el repertorio del mariachi tradicional se centraba en sones, el nuevo mariachi toca prácticamente de todo, vales, canciones románticas y el bolero ranchero (Moreno 1989).

Originalmente, la canción ranchera es canción campirana, que en el siglo pasado era canción de añoranza y nostalgia de la vida en el campo. Su buena acogida a inicios de este siglo, ya con músicos preparados, hizo surgir el género de la ranchera como un producto urbano. Sin embargo, en aquella época no tenía nada que ver con los mariachis y el estilo actual, sino que fue resultado de su desarrollo posterior. La unión de este tipo de canción ranchera tocada y cantada por el grupo de mariachis dio nacimiento al estilo musical de canción popular, considerada más mexicana por excelencia.

La canción ranchera adquirió su máximo esplendor cuando llegó al cine, como el bolero, pero en este caso desde las imágenes de un México bucólico y rural, estereotipado, con ídolo bonachón, va-

liente y fanfarrón, y la muchacha dulce y pura, o malvada y peligrosa, según el caso y si había para ello ocasión. Los hombres siempre aparecían cantando rancheras, acompañados de sus características prendas de vestir y ornamentos de macho: el sombrero, la pistola y el caballo; la alcurnia, el poder y el dominio. Y con maneras y alardes determinados al mostrarse en público: canta, miente, se emborracha, roba mujeres, y hasta mata (Ramírez 1994). Toda una concatenación de personajes y comportamientos también estereotipados.

“Comercialmente, la canción ranchera es otra prolongación de la sociedad apetecida por nuestro cine, aquella que mide su éxtasis por la elocuencia del fracaso amoroso. El pueblo derrotado se vuelve el amante resentido”. (Monsiváis 1994a: 90). Las letras muestran el “amor apasionado” que quiere “volver” y sabe “perder”, “volver a caer”, “volver a perder”, pero siempre “volver”; son un lamento entre la derrota y el dolor, un gemido de desamor del cantante.

“Este amor apasionado
anda todo alborotado por volver,
voy camino a la locura
y aunque todo me tortura
yo sé querer.

Nos dejamos hace tiempo,
pero me llegó el momento
de perder;
tú tenías mucha razón,
le hago caso al corazón,
y me muero por volver.

Y volver, volver, volver,
a tus brazos otra vez,

llegaré hasta donde estés,
yo sé perder, yo sé perder,
quiero volver, volver, volver”.

(Ranchera “Volver, volver” de Fernando Z. Maldonado, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 247)

En la letra anterior y la que sigue se suplica volver, aunque se tenga que perder, y se muestra la agonía del padecimiento amoroso, es la vía de la conquista por pena del que se proclama “perdido” y “perdedor” a la vez.

“Qué triste agonía
tener que olvidarte queriéndote así,
que suerte la mía
después de una pena volver a sufrir.

Qué triste agonía
después de caído, volver a caer;
qué suerte la mía
estar tan perdido y volver a perder”.

(Ranchera “¡Qué suerte la mía!” de José Alfredo Jiménez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 260)

DISCURSOS Y MENSAJES

Estas canciones coexisten con otras que hablan del ansia de venganza, desde desear el mismo dolor que se siente hasta matar a la que no corresponde a su amor, que es al fin y al cabo, matar el amor y a uno mismo de forma simbólica. El discurso muestra similar mensaje que en los otros tipos o estilos de canción, se reitera el significado profundo, sólo cambia la forma, el envoltorio. Entre am-

bos extremos está la autodestrucción, la burla del propio corazón, de su desdén y prepotencia que se ha vuelto contra él.

“Y tú que te creías el rey de todo el mundo,
y tú que nunca fuiste capaz de perdonar,
qué cruel y despiadado, de todo te reías,
hoy imploras cariño aunque sea por piedad.

La vida es la ruleta en que apostamos todo,
y a ti te había tocado nomás la de ganar,
pero hoy tu buena suerte la espalda te ha volteado,
fallaste corazón, no vuelvas a apostar”.

(Ranchera “Fallaste corazón” de Cuco Sánchez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 289)

El estilo ranchero bravío data de los años 30 y es resultado de una conjunción de elementos diversos, entre ellos su aparición estereotipada en el cine que ya mencionamos. Es en los 40 cuando se afianza de manera definitiva la canción ranchera y el mariachi se incorpora, dando lugar a como la conocemos ya en la actualidad (Moreno 1989).

La canción ranchera –o canción mexicana según algunos especialistas la dan también en llamar– es una forma no narrativa que expresa con mayor intención el aspecto emocional del pueblo y se genera con mayor libertad literaria. Los temas amorosos, nostálgicos, de elogio a lugares o poblaciones son los más comunes. Sobresale, siempre y en todo momento, el contenido emocional y amoroso (Chamorro 1983) que es lo que nos interesa a efectos de este trabajo. Se habla también de la canción ranchera como una mezcla de machismo, quejumbres y alcohol (Reuter 1980), lo cual es interesante a la hora de explicarse su origen y funcionalidad social, como veremos más adelante. El hombre quejumbroso y de profesión abandonado es el protagonista, reflejo de “la tristeza ancestral de la raza

mexicana, el recuerdo golpeado como el sentido genuino de la pasión amorosa, exhibición del dolor como la única forma de conjurar y de retener espiritualmente al ser amado, la embriaguez física como el trámite exigido por la embriaguez del alma ...Los psicólogos tal vez lo afirmarían: en la catarsis primaria el pueblo se desquita de la imposibilidad económica y cultural de ir al analista y de la imposibilidad física (no hay confesionarios abiertos a la medianoche) de acudir expiatoriamente a la iglesia". (Monsiváis 1994a: 91-2)

Fue el cine, como decíamos, el que perfiló la imagen del ídolo popular en los años 40: un hombre valiente, parrandero, penden-ciero, jugador, mujeriego, celoso, bravucón, borracho, y siempre con un profundo amor, al mismo tiempo que desprecio para con las mujeres en general (Kuri-Aldana y Mendoza 1992).

"La canción bravía, escrita en tono mayor, era agresiva, afirmativa y reivindicativa. Si el tema era amoroso, adoptaba un tono exigente y fanfarrón. Estamos aún lejos del lloriqueo hiposo de años posteriores. El descubrimiento del charro cantor en la película *Allá en el rancho grande* presentada a Tito Guízar como un "charro rosa" y fue la mejor afirmación exitosa del nuevo estilo". (Moreno 1989: 186)¹

De la borrachera de amor en sentido metafórico, se pasa con el desamor, a la embriaguez y la pérdida en su sentido literal, en un claro mensaje con intención de hacer sentir culpable a la mujer, y de que incluso sienta pena y se compadezca del amante que no quiere, se suplica comprensión, amor y piedad.

¹ En el film "*Allá en el Rancho Grande*" de Fernando Fuentes, realizado en 1936, la comedia ranchera sobresalió con más típicas características: el edén o paraíso perdido, el personaje simpático y humano del hacendado, el gracioso servilismo de los patrones. La arquetípica y prototípica figura del "charro".

“Mira cómo ando mujer por tu querer,
borracho y apasionado nomás por tu amor,
mira cómo ando mi bien,
tirado a la borrachera y a la perdición”.

(Ranchera Tú, sólo tú de Felipe Valdés Leal, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 248)

Las mujeres siempre clavan –metafóricamente hablando– puñaladas traperas, y es que no hay mujeres buenas, son mentirosas y malvadas. La maldad y la culpa tienen nombre de mujer.²

“Me estoy muriendo
por tu culpa, por tu culpa;
si me engañabas
con tu labia traicionera,
la puñalada que me diste
fue traperera,
de esa se salva
quien no tiene corazón;
qué mala forma
de pegarle a un corazón”.

(Ranchera “Puñalada traperera” de Tomás Méndez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 279)

Enseguida aparece el tema de la venganza del amor despreciado que expresa regocijo y placer al ver sufrir a quien despreció a su vez su amor, como en la canción romántica, ésta parece ser una

² En la película “El monstruo”, el sirviente del susodicho para advertir a su amo de la maldad y engaño femenino dice: “mi señor ya se sabe que desde los tiempos bíblicos la serpiente y la mujer han caminado siempre juntas”.

temática favorita en México: el ansia de venganza de llevar sufrimiento merecido de quien un día menospreció o no correspondió.

Y es que del amor al odio no hay tanto, y el amante despedido sólo muestra desprecio por la mujer que no le correspondió. También el desprecio, castigo y la muerte son expresados en femenino.

“Yo, yo que tanto lloré por tus besos,
yo, yo que siempre te hablé sin mentiras,
hoy sólo puedo brindarte desprecio,
yo, yo que tanto te quise en la vida”.

(Ranchera Yo José Alfredo Jiménez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 249)

Es más, amenaza brutalmente y da muestras de una gran frialdad y odio hacia la mujer, aparentando estar por encima del bien y del mal, como un dios supremo que dicta su voluntad: “mi palabra es ley” y “sigo siendo el rey”.

“Ya se bien que estoy afuera
pero el día en que yo me muera,
sé que tendrás que llorar,
llorar y llorar, llorar y llorar.

Dirás que no me quisiste
pero vas a estar muy triste,
y así te vas a quedar.

Con dinero o sin dinero
hago siempre lo que quiero,
y mi palabra es la ley,

No tengo trono ni reina

ni nadie que me comprenda,
pero sigo siendo el rey".

(Ranchera "El rey" de José Alfredo Jiménez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 301)

Más allá del desprecio, puede que la venganza llegue a culminar con la muerte de la mujer traidora y su "otro" amor o amante, igual que en romances, corridos y algunas canciones románticas. Se trata de una temática y un punto de vista central y recurrente. Pero a diferencia de la mujer que por infiel y traicionera o simplemente por no hacer caso y corresponder a las insinuaciones o seducción de un hombre, tiene que cargar con la culpa y es maldecida por éste; el hombre que mata a esta mujer no por ello es culpable, ya que al fin y al cabo, está "loco de celos", "loco por su amor", y la culpable de trágico final es la propia mujer que provocó esta situación y estos sentimientos en el hombre, con su actitud y acción buscó el merecido castigo de la muerte según el modelo cultural hegemónico de la sociedad que estas canciones contienen y transmiten, cuando menos de forma simbólica.

"Traigo un sentimiento, pero muy adentro,
en el mero fondo de mi corazón,
viejas decepciones que me trajo el tiempo,
una historia negra de un maldito amor.

La mujer que quise me dejó por otro,
le seguí los pasos y maté a los dos,
yo no fui culpable, porque estaba loco;
loco por los celos, loco por su amor".

(Ranchera "Veinte años" de Felipe Valdés Leal, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 255)

La venganza más allá de infligir la muerte puede ser también traducida en profundo desprecio, aunque ello cause dolor a ambas partes, los machos han de cumplir con su palabra y han de vengarse de las mujeres que han traicionado su amor y su palabra, no volviendo con ellas jamás. El mensaje profundo es en realidad advertencia o cumplimiento de otro castigo: no volver con ella, como una sentencia salomónica. Como si esto fuera realmente algo sentido, para crear inseguridad y manipular los sentimientos femeninos educados por regla general en la dependencia y el miedo a la libertad (Dowlin 1980).

“Cuando lejos me encuentre de ti,
cuando quieras que esté yo contigo
no hallarás un recuerdo de mí
ni tendrás más amores conmigo.

Yo te juro que no volveré,
aunque me haga pedazos la vida;
si una vez con locura te amé,
ya de mi alma estarás despedida”.
(Ranchera “No volveré” de M. Esperón y E. Cortázar, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 332)

Esa obsesión de estar iguales, a mano o parejos, de jamás perdonar, de hacer sufrir a la mujer, y en el caso de que ésta desee regresar, negarse a volver con ella –que se da por supuesto como parte de las seguridades de la construcción del prototipo de la masculinidad hegemónica, el orgullo y honor del hombre expresado aquí–, aunque ello signifique sufrir también para uno mismo. Porque hay que ser muy hombres y demostrarlo (Badinter 1993; Gilmore 1994; Bourdieu 1996); hay que desear la desgracia de aquella que osó no corresponder a su amor; hay por lo menos que amenazarla con ello

para intentar que sufra, por aquello de que tal vez surja efecto con antelación. Y un castigo es desear que ella encuentre lo que él considera que ha recibido: traición y sufrimiento, soledad y desamor.

“Amor con amor se paga
y algún día te cobraré,
si hoy tu traición más amarga,
como hombre me aguantaré.

Pero anda con mucho tiento,
y mira por donde vas,
que las heridas que siento
con otro las pagarás...

Andarás por veredas ajenas
y tendrás mucho más que conmigo,
pero el mundo está lleno de penas,
y esas penas serán tu castigo”.

(Ranchera “Amor con amor” se paga de M. Esperón y E. Cortázar, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 368)

Se clama el castigo a la mujer ingrata o traidora, y se clama a Dios, como símbolo de justicia, un Dios que por supuesto está del lado de los hombres, es su aliado, su par.

“Traigo penas en el alma
que no las mata el licor,
pero en cambio ellas sí me matan
entre más borracho estoy.

Quiera Dios que a ti te paguen
con una traición igual,

para cuando te emborraches
tú sepas lo que es llorar”.

(Ranchera “Cada vez que me emborracho” de Felipe Valdés Leal,
citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 383)

Un Dios, que como en los boleros de Agustín Lara, es el que inflige el castigo, el castigo que por supuesto desea, o a veces, ejecuta la mano del hombre, eso sí ¿por voluntad divina?

“Es por eso que he venido
a reírme de tu pena,
yo que a Dios había pedido
que te hundiera más que a mí.

Dios me ha dado ese capricho
y he venido a verte hundida,
para hacerte yo en la vida
como tú me hiciste a mí...

Qué bonita es la venganza
cuando Dios nos la concede;
ya sabía que en la revancha
te tenía que hacer perder,
ahí te dejo mi desprecio
yo que tanto te adoraba
pa’ que veas cuál es el precio
de las leyes del querer”.

(Ranchera “Cuando el destino” de José Alfredo Jiménez, citada
en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 299)

En los años 50, coexistiendo con otros estilos, la canción ranchera prosiguió, ya en un tono clásico y con cierta estabilidad. Si bien lo emotivo y patético de la problemática del mexicano enamorado

sobresalió, a manos de José Alfredo Jiménez –llamado el as de la canción ranchera–, también triunfó un estilo amargo, llorón y reivindicativo reflejo de cierto gusto por la decepción –no sin sus excepciones con los que entonaban mensajes más optimistas en esa misma época. Sus letras se alejaron del macho mexicano por antonomasia y mostraban su penar por las mujeres –en todo el estilo de los tangos.³

“A mucha distancia del feliz macho que todo lo puede, eterno habitante del “rancho alegre”, José Alfredo se atrevió a ser desmesurado, a decir que “sin ella de pena se muere”, a declarar su “triste agonía de estar tan caído y volver a caer, de estar tan perdido y volver a perder”. Por primera vez no se trataba de una expresión vacía de los personajes y acciones inverosímiles sino de la “carne y sangre de pasiones, despechos, rencores y abandonos tan reales como la vida misma” “. (Moreno 1989: 193)

Significativa es su composición “El abandonado”, y su éxito póstumo “El rey” –hoy una de las canciones mexicanas más conocidas en el mundo–, donde funde el uso comercial y la elección machista, dentro del más claro estilo melodramático. “El llanto como encomienda absuelve y equilibra. El hombre que desarticuló una prédica del machismo y legitimó y promulgó las “lágrimas de los muy hombres” es ya institución perdurable de una colectividad y su memoria recóndita de pérdidas y despojos (con la consiguiente reconstrucción total de los hechos)”. (Monsiváis 1994a: 97).

³ “Las razones de la persistencia de sus canciones podrían colocarse más allá de la buena factura de la mayoría de ellas. ¿Expresó sin saberlo y con una sensibilidad naïve el arrastrado y atormentado sentimentalismo de los mexicanos? ¿Elevó a máxima cancionera los pequeños vicios de sus compatriotas? ¿Representó exitosamente un gusto estético, una escala de valores y una sensibilidad que discurrían subterráneamente aun a despecho de Rhapsodes, rocanroleros y Beatles?”. (Moreno 1989: 195)

“Me abandonaste mujer porque soy muy pobre
y por tener la desgracia de ser casado...
tres vicios tengo y los tengo muy arraigados:
el ser borracho, jugador y enamorado...
Si tomo vino es porque a mí me gusta el trago,
si me emborracho yo a naiden le pido fiado.
¿Qué voy a hacer si yo soy el abandonado?
abandonado sea por el amor de Dios”.

(Ranchera “El abandonado” de José Alfredo Jiménez, citada en Monsiváis 1994a: 96)

Esta letra no tiene desperdicio en la tónica popular del “mundo al revés” (Bajtín 1974; Lombardi Satriani 1988), ya que es el hombre quien usualmente abandona a la mujer en la cultura popular mexicana (Ramírez 1994). Pero además al final aparece como abandonado de Dios, esto es porque Dios le abandonó es que le abandonó la mujer, o la mujer es como Dios, la cosa tiene mucha miga para la reflexión psicoanalítica. Y es que en ocasiones la mujer es encumbrada cual Dios (Monsiváis 1984), mientras en otras se la denigra en grado sumo, como estamos viendo en estas páginas, todo muy normal dentro del discurso ambiguo y ambivalente de la narrativa oral tradicional (Lombardi Satriani 1988) y de la imagería cultural construída sobre el arquetipo femenino tradicional.

Y claro consecuencia del sufrimiento era la parranda –alcohol y canto para ahogar y desahogar el dolor–, subcultura popular, degeneración de una especie desecha por la vida cotidiana (Monsiváis 1994a).⁴

⁴ “...tan enamorado y tan mal correspondido, o tan idolatrado pero tan pobre y tan sincero... pero con todas, siempre llorando de rabia o decepción”. (Monsiváis 1994a: 87)

“Quién no sabe en esta vida
la traición tan conocida
que nos deja un mal amor.
Quién no llega a la cantina
exigiendo su tequila
y exigiendo una canción”.

(Canción Ranchera de José Alfredo Jiménez, citado en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 285)

“A las líneas las afina su intuición descriptiva: carentes de metas políticas y de recursos económicos, las clases populares necesitan poseer sentimientos, hacerse del catálogo de confusiones indecibles a las que ordenan nombres preestablecidos: pasión, corazón, amor, borrachera y un volátil y nívoo ser amado que bien debe llamarse Paloma”. (Monsiváis 1994a: 89)

El prototipo es este mexicano sincero e ingenuo enamorado y despreciado sin motivo, que atravesó el alma de país en los ídolos cinematográficos y cantores de Pedro Infante y Jorge Negrete, que dieron vida fílmica, entre otros, a este magnífico estereotipo de la cultura nacional: el charro,⁵ descendiente pintoresco del hacendado que despolitizado: “El personaje adquiere voz grandilocuente, se agrega un bigote recortado y una sonrisa tan irresistible como las imitaciones de Clark Gable, cambia el vivac revolucionario por la serenata, se desentiende de cualquier contexto histórico y, así, un sujeto ya reaccionario por excelencia, el charro, ingresa al consumo evocativo”. (Monsiváis 1994a: 91)

⁵ Varios fueron los actores que interpretaron éste personaje, cuya imagen crearon y recrearon las diversas versiones cinematográficas que lo tenían como protagonista. Destacan entre ellos, Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Luís Aguilar, Demetrio González.

“Ando borracho, ando tomado
porque el destino cambió mi suerte”.

(Ranchera “Yo” de José Alfredo Jiménez, citado en Monsiváis 1994a: 93)

Alcohol y amor, o en su caso mejor decir desamor, forman en cierto modo un binomio indisoluble. Las penas del segundo se sumergen en el primero, y éste a su vez las revive y reitera. Y es que la canción ranchera aúna el machismo como show y el nacionalismo cultural -también aplicable al cine de cierta época (Monsiváis 1994b)-, que son “símbolos auténticos de México” y del “mexicano”, que en ocasiones, como en ésta, acaba llorando en la cantina.⁶

“Estoy en el rincón de una cantina,
oyendo una canción que yo pedí;
me están sirviendo orita mi tequila,
ya va mi pensamiento rumbo a tí”.

(Ranchera “Tu recuerdo y yo” de José Alfredo Jiménez, citado en Monsiváis 1994a: 94)

“Una hipótesis delirante: inhabilitado para expresar sus frustraciones económicas o políticas o sociales (para no hablar de las específicamente sexuales), al público de estas canciones sólo se le ha dejado, en el uso público de su resentimiento, el desahogo inducido. Elementos tanto de mediatización como de expresión primordial, la canción ranchera convoca la desesperanza y queja, reflejos de la melancolía prefabricada, reflejos que por superficiales y anecdóticos que parezcan, obtienen su profundidad de la ausencia de sensaciones matizadas y complejos”. (Monsiváis 1994a: 94)

⁶ *Está también el machismo del music hall de “Ay, Jalisco no te rajes” de Joselito Rodríguez de 1941, como representante cinematográfico de este tipo de situación aquí descrita.*

MUJERES QUE CANTAN

Por otro lado, y si bien la canción ranchera nace con letra y música masculina, las mujeres también participan, y es Lucha Reyes quien marca el estilo de interpretación femenina –que tiene que ver con sus características personales: desde problemas de afonía y ronquera, hasta su neurosis, que la hacía pasar de su voz desgarrada al gemido y del llanto a la risa–. Se trata de un símbolo de la mujer bravía mexicana en cierto modo también una caricatura del género musical, y las otras mujeres tuvieron que interpretar de forma similar. “Había quedado atrás la dulce e ingenua rancherita encargada de confeccionar los “calzones al ranchero”. Ahora, “la flor más bella del ejido” gritaría, se emborracharía y experimentaría terribles pasiones y abandonos dignos de una verdadera ciudadina” (Moreno 1989: 1991). Es así como las mujeres toman la palabra, la voz y el micrófono, y expresan también sus emociones y sentimientos con relación al amor. Algunas veces las pasiones desbordadas, la borrachera infame también competen a las mujeres, como que reproducen el mensaje masculino, invirtiendo los roles de género que se mostraban en las canciones anteriores escritas e interpretadas por y desde los hombres.

Todo ello acontecía muchas veces en la “región más transparente del aire”,⁷ donde a través de la industria cinematográfica se manufactura lo típico, se fabrica lo tradicional,⁸ se trata de produc-

⁷ *En sus cuadros José Ma. Velasco captó la belleza y claridad del valle de México, todavía un paraje idílico, bucólico, lindo. Su limpieza y magia también retrataba un modo de vida distinto (Bartra 1987).*

⁸ *Lo que Hobsbawn llama la invención de la tradición. La muestra cinematográfica de la época para ilustrar dicha afirmación es la famosa película “Allá en el rancho grande”.*

ción-para-consumo-general. "La canción ranchera es el gran golpe de una metafísica para las masas". (Monsiváis 1994a: 89). Todo un reflejo de una época.

Sin embargo, en ocasiones las mismas canciones puestas en boca de mujer, y aún reflejando mucho dolor, suelen ser más benignas con sus oponentes actuales o antiguos amores, no hay venganza brutal sólo tristeza e incluso buenos deseos. En este sentido, se percibe una respuesta diferente ante una misma situación y similares sentimientos, por lo general de desamor y abandono.

"Sabes mejor que nadie
que me fallaste,
que lo que prometiste
se te olvidó.

Sabes a ciencia cierta
que me engañaste
aunque nadie te amara
igual que yo.

Llena estoy de razones
pa' despreciarte
y sin embargo quiero
que seas feliz".

(Ranchera "Echame a mí la culpa" de José Angel Espinosa, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 326)

Lo mismo parece suceder con aquellas que están escritas por mujeres, desean la felicidad y ofrecen su apoyo a su amor perdido.

"Que seas feliz, feliz, feliz,
es todo lo que pido en nuestra despedida;

no pudo ser, después de haberte amado tanto,
por todas esas cosas tan absurdas de la vida.

Siempre podrás contar conmigo,
no importa dónde estés,
al fin que ya lo ves, quedamos como amigos,
y en vez de despedirnos con reproches
y con llanto,
yo que te quise tanto,
quiero que seas feliz, feliz, feliz”.

(Ranchera “Que seas feliz” de Consuelo Velázquez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 371)

ENTRE LOS HOMBRES

La violencia no es únicamente ejercida contra las mujeres objeto de trato despiadado, los machos mexicanos también se matan entre ellos, signo de vandalismo y barbarie, y la pistola, por ejemplo, parece ser un símbolo de virilidad que acompaña al bravucón. El desafío a la muerte es una constante en el sentir de los hombres mexicanos, según se desprende de las letras de varias canciones, ya sean los antiguos corridos o como la siguiente ranchera. Más allá de los géneros musicales: la violencia y la muerte están presentes.

“Quién dijo miedo muchachos,
si para morir nacimos,
traigo mi cuarenta y cinco
con mis cuatro cargadores”.

(Ranchera “Traigo mi cuarenta y cinco” de Apolonio Aguilar, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 314)

Esa fusión entre el orgullo supremo de ser hombre, muy macho y muy mexicano, y el desprecio rotundo de la muerte, igual que en los corridos como mencionábamos, es una expresión que constantemente aparece en las letras de las canciones mexicanas. Los hombres, como en los corridos también, no quieren ser "rajaos"⁹ -cobardes- y con su estilo bravucón desafían a la propia muerte, la llaman, la cantan y se burlan de ella. Probando una y otra vez su condición de ser hombre (Gilmore 1994), con honor, venganza y en este caso incluso reto a la muerte.

"Yo soy mexicano
y a orgullo lo tengo,
nacé despreciando la vida y la muerte,
y si echo bravatas... también las sostengo.

Mi orgullo es ser charro
valiente y bragao,
traer mi sombrero con plata bordao
que nadie me diga que soy un rajao".

(Ranchera "Yo soy mexicano" de E. Cortázar y M. Esperón, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 316)

Como decíamos, la pistola, el sombrero, el traje de charro, son simbología de macho, de muy hombre. Son símbolos que se juntan y complementan con la muerte, la hombría y el alcohol, en una amalgama complementaria e impenetrable de machismo, puro y duro.

⁹ "Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su "rajada", herida que jamás cicatrizará". "El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser "rajado", abierto". (Paz 1992: 27-34)

“¡Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco!,
tus hombres son machos y son cumplidores,
valientes, ariscos y sostenedores,
no admiten rivales en cosa de amores.

Su orgullo es su traje de charro,
traer su pistola, pasear en el pinto,
y con su guitarra echar mucho tipo,
y a los que presumen quitarles el hipo”.

(Ranchera “¡Ay Jalisco, no te rajes!” de M. Esperón y E. Cortázar, citada en Kuri-Aldana y Mendoza 1992: 364)

En los años 60 triunfó el bolero ranchero. La década de los 70 intentó crear algo original, pero no salió nada con fuerza dentro de este estilo, y todavía está en discusión si Juan Gabriel, por ejemplo, canta ranchero o no, aunque no se puede negar su relación y proximidad con ese género.

En nuestros días, la hibridación de estilos por una parte, y las reminiscencias nostálgicas que llevan un tiempo puestas de moda, la variedad en la difusión que invade el mercado discográfico y los medios de comunicación, por otra, mantienen cierta vigencia de las canciones que hemos repasado en estas páginas. Sin embargo, algunas de las aquí expuestas, perviven y se reproducen, quizás no como meras supervivencias arcaicas, sino adaptadas y refuncionalizadas al nuevo contexto (Lévi-Strauss 1967; Malinowski 1976). Se hace difícil de creer que las canciones reflejen una realidad actual, pero sí un modelo cultural, que en todo caso, es todavía del gusto popular a juzgar por su éxito.

COMENTARIOS FINALES

Al iniciar el texto definimos cultura popular para enmarcar de alguna manera la canción ranchera que es el objeto de este estudio; así mismo describimos su reproducción por medio o a través de la industria discográfica y los medios masivos de comunicación. Tras revisar su discurso y mensajes en torno al tema propuesto de las relaciones amorosas e intergenéricas, percibimos los núcleos duros del modelo cultural hegemónico de ser hombre y ser mujer, sus arquetipos y papeles sociales. Viejos modelos que por lo menos en estas letras se reproducen en nuestros días, y puede decirse que hasta la saciedad, se introducen en los oídos de la gente y casi por los poros de su piel. Tal vez invenciones simbólicas inicialmente, pero que se reiteran en el contexto social actual, perpetuando un modelo cultural y un imaginario social donde hombres y mujeres se pueden mirar, y hasta incluso pueden llegar a verse.

Los temas, como veíamos, amorosos, nostálgicos, con contenido emocional son los que más sobresalen. Los hombres quejumbrosos, de profesión abandonados, gimiendo de desamor intentan retener al ser amado, conquistar o reconquistar por pena y compasión su amor, manipular y hacer sentir culpable al objeto de su preciado cariño y admiración: la mujer. A veces se burlan de su propia prepotencia y desdén que mostraron en el pasado y que al parecer se ha vuelto contra ellos mismos. En otras ocasiones ansían la venganza, desean a la otra su mismo dolor, provocar el sufrimiento que ellos han sentido y que consideran ellas se merecen, y hasta llegarían a matar como castigo, simplemente a veces no por una infidelidad o traición, sino sencillamente por no corresponder a su amor. Estar parejos es desear traición, sufrimiento, soledad y desamor, jamás perdonar, pues son hombres y como decíamos tienen que probarlo. Todo ello en un alarde de machismo inusitado y de odio desatado, aunando machismo, quejumbre y alcohol. Desde la voz y

la estampa del macho con sombrero, pistola, caballo y traje de charro, no faltaba más; desde el hombre sincero, ingenuo y enamorado; desde el ídolo bonachón y fanfarrón, bravucón, parrandero, pendenciero, jugador, mujeriego, celoso, borracho y valiente; desde el modelo de masculinidad hegemónica, siempre. Ahí es nada, todo lo que el hombre debe o ha de ser. Un hombre abandonado y perdido, despreciado sin motivo, ahogando las penas en lágrimas y alcohol, desahogándolas con la canción. Todo ello en la temática del mundo al revés, pues en general son las mujeres las abandonadas en la realidad.

Mientras las mujeres, siempre mentirosas, malvadas, traidoras, infieles, culpables de todo mal, pero y sobre todo del dolor del hombre enamorado y no correspondido o traicionado; son objeto de profundo y amplio desprecio, de maldición y castigo, habrán de penar por el mundo con su sufrimiento a costas, bien merecido y serán hasta culpables últimas de su dolor, o de su propia muerte a manos de un hombre vengativo. Pero la violencia que desata el modelo hegemónico masculino no acaba aquí, en un show de nacionalismo cultural, pasado por el trago, el desamor y el dolor, desencadena también la violencia entre los pares, esto es, entre los hombres, o contra ellos mismos, desafiando y retando la muerte, en un alarde de machismo sin fin, y es que la vida vale tan poco.

¿De todo esto serán culpables las mujeres?, ¿serán metáfora de desazón cultural e incomprensión social?, ¿serán las víctimas propiciatorias que ahuyentan o confunden los verdaderos motivos de la angustia que recae cual losa sobre la existencia masculina? En todo caso, no cabe duda que tras los orígenes y contextos de la ranchera hay una funcionalidad social por descubrir o cuando menos insinuaciones como las anteriores que profundizar.

REFERENCIAS

- Badinter, Elizabeth, 1993, *xv, la identidad masculina*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- Badjtin, Mijail, 1974, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Bartra, Roger, 1987, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Bonfil Batalla, Guillermo, 1991, *Pensar nuestra cultura* México: Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre, 1996, "La dominación masculina" *La Ventana*, núm. 3, Universidad de Guadalajara.
- Brandes, Stanley, 1991, *Metáforas de la masculinidad*. Madrid: Taurus.
- Braudrillard, J., 1985, *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Burke, Peter, 1984, "El descubrimiento de la cultura popular" en Samuel, Raphael (Ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Cirese, Alberto, 1979, "Ensayo sobre las culturas subalternas" *Cuadernos de la Casa Chata*, núm. 24, México.
- Chamorro, Arturo, 1983, *La música popular en Tlaxcala*. Puebla: Premià.
- Dowlin, Colette, 1980, *El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia*. México: Grijalbo.

Fernández Poncela, Anna M., 1996a, "Corridos: hombres muy machos, mujeres abnegadas o infieles" *Ponencia II Encuentro Internacional. Del Pasado al Futuro: Nuevas Dimensiones de la Integración U.S.-México*, del 17 al 19 de marzo, UAM/UNAM/University of California, México DF. (en prensa)

———, 1996b, "Líneas de pensamiento de "La Esposa Infiel" y otros romances" *Ponencia IV Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales*, del 2 al 4 de julio, UAM/Casa Lamm/Michigan State University/University of Louisville Kentucky, México DF. (en prensa)

Frigolé, Joan, 1980, "Inversió simbòlica i identitat ètnica: una aproximació al cas de Catalunya" *Quaderns Institut Català d'Antropologia*, núm. 1, Barcelona.

García Canclini, Néstor, 1982, *Las culturas populares en el capitalismo México: Nueva Imagen*.

———, 1989a, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

———, 1989b, "La crisis teórica en la investigación sobre cultura popular" *Homines*, núm. 6, San Juan de Puerto Rico.

———, 1991, "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina" en *Iztapalapa*, núm. 24, UAM, México.

———, 1995, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

- Geertz, Clifford, 1991, *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa
- Gilmore, David D., 1993, *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Gramsci, Antonio, 1977, *Cultura y literatura*. Barcelona: Península.
- Hermes, Rafael, 1982, *Origen e historia del Mariachi*. México: Kantún.
- Herskovits, Melville Herskovits, 1952, *El hombre y sus obras* México: FCE.
- Juliano, Dolores, 1985, *Cultura Popular. Cuadernos de Antropología Anthropolos*, núm. 6, Barcelona.
- Kroeber, Alfred y Kluckhohn, Clyde, 1963, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* New York: Vintage Books.
- Kuri-Aldana, Mario; Mendoza Martínez, Vicente, 1992, *Cancionero popular mexicano*. México: Dirección General de Culturas Populares/CONACULTA.
- Lévi-Strauss, Claude 1967 *Babbo Natale suppliziato*, Turín: s.e.
- Lombardi Satriani, Luigi Ma, 1988, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México: Nueva Imagen.
- Malinowski, Bronislaw, 1976, *Una teoría científica de la cultura*. Buenos Aires: Sudamericana
- Martín-Barbero, Jesús, 1978, *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito: Epoca.

- , 1987, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- , 1993, "La comunicación en las transformaciones del campo cultural" en *Alteridades*, núm. 5, UAM-Iztapalapa, México.
- Monsiváis, Carlos, 1984, "La agonía interminable de la canción romántica" *Comunicación y Cultura*, UAM-Xochimilco, núm. 12, México.
- , 1994a, *Amor perdido*. México: Era.
- , 1994b, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Varios Autores Historia General de México*, vol II. México: COLMEX.
- Moreno Rivas, Yolanda, 1989, *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana/CONACULTA.
- Paz, Octavio, 1992, *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Ramírez, Santiago, 1994, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México: Grijalbo.
- Rowe, William; Schelling, Vivian, 1993, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: CNCA/Grijalbo.
- Shaff, Adam, 1982, *La alienación como fenómeno social*. Barcelona: Grijalbo.
- Stavenhagen, Rodolfo, 1991, "La cultura popular y la creación intelectual" en Rodolfo Stavenhagen et al *La cultura popular México: Premia*.

Thompson, John B., 1993, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM.

Tylor, Edward Burnett, 1871, *Primitive cultures*. London: Murray.

J.M.G. Le Clézio y su creación literaria en México

*Yvonne Cansigno G.**

AL BOOM LITERARIO y novelístico del siglo XIX francés le sucede el boom novelístico latinoamericano en el siglo XX. Es a partir de esta apertura y descentramiento del mundo europeo que un escritor como J.M.G. Le Clézio dirige su mirada hacia México, vive intensamente su estancia en este país, se interna, se fascina.

Le Clézio constituye el ejemplo vivo de un escritor francés contemporáneo, que no obstante de tener vínculos muy estrechos con México, aún es una figura desconocida para muchos mexicanos.

De padre inglés y madre francesa, Jean Marie nace en Niza el 13 de abril de 1940, con una sensibilidad extraordinaria para ser escritor, narrador y poeta. Pasa los primeros 20 años de su vida alimentándose de una topografía natural que le permitirá desbordar su imaginación a través de una mirada interior crítica retrospectiva. Es en 1963, con su primera novela *Le Procès-Verbal* (premio Théophraste Renaudot en Francia), cuando surge formalmente al mundo literario con firmeza y discreción.

Con una producción literaria de 15 novelas, 4 volúmenes de historias breves, 10 libros de ensayos, un diario, dos traducciones de textos sagrados de los pueblos amerindios de Yucatán y Michoacán

* *Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.*

y dos textos para niños, Le Clézio figura en el *Dictionnaire d'oeuvres littéraires de langue française* (Bordas, 1994) destacándose su narrativa con orientaciones básicas: destruir la apatía de los lectores a través de textos problemáticos que les permitan reflexionar e involucrarse en un mundo de significaciones verdaderas.

Es preciso señalar que la obra de Le Clézio es difícil circunscribirla en géneros específicos o corrientes literarias. Es a partir de 1967, fecha en la cual el escritor ocupa puestos de enseñanza en la Universidad de México y en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque, que identifica la necesidad de romper frontera, lengua, cultura y religión que tanto separan a los grupos humanos y entorpecen el desarrollo digno de las sociedades para asumir con ello su propia experiencia con el universo.

Las estancias con los indígenas "Embera" de Panamá y los de México (1969-1973) marcan profundamente su vida, permitiéndole descubrir su apego inexplicable por México en el cual cree encontrar sus raíces y la exaltación mágica de vida interna. Paradójicamente a sus orígenes, Le Clézio se define como un hombre indígena,¹ iluminado por el poder mágico de nombres, gestos, dioses, rituales, monumentos extraordinarios que le muestran los misterios de civilizaciones desaparecidas.

Sus investigaciones lo llevan a emprender la tarea de aprender el purépecha y el maya, dos lenguas indígenas que le permiten acceder directamente los archivos de los antiguos mexicanos, y de este modo, se convierte en un brillante cronista y traductor al francés de *La Relación de Michoacán* y *Las Profecías del Chilam-Balam* pu-

¹ J.M.G. Le Clézio Haï, "no sé exactamente cómo eso es posible pero es de ese modo: soy un indio. No lo sabía antes de haber reencontrado los indígenas en México, en Panamá. Ahora lo sé... cuando encontré esos pueblos indígenas, es como si hubiera reconocido miles de padres, hermanos y esposas", Gallimard, Ediciones Skira, Ginebra Suiza, 1971, p. 7.

blicadas en francés en 1984. Para Le Clézio pareciese ser una apertura espiritual y un lenguaje mágico que lo llevan de la mano a comunicar, a dar a conocer el viejo discurso de nuestros antepasados y a valorizar la imagen del indígena tan humillada y explotada desde la conquista de México.

¿Podemos imaginar lo que estos documentos históricos, llenos de grandeza y de magia poética ejercieron en Le Clézio? La narrativa del escritor evidencia un lenguaje mágico que celebra vivencias en México a través de *Haï*,² libro que aparece en 1971, y que pretende ser antes que todo un libro de autoaprendizaje, "la puesta en palabra", por decirlo de algún modo, de la experiencia indígena y de la iniciación que el escritor vivió para "transformarse" en indio. El texto es presentado como todo un discurso poético, siguiendo las etapas del ceremonial curativo, de los indígenas: la iniciación, el canto y el exorcismo.

Haï constituye un texto de aprendizaje cuyo objetivo busca reencontrar y preservar la armonía con el mundo. Cada uno de estos elementos definen al indígena y corresponden a lo que Mircea Eliade evoca como inmortalidad, espontaneidad, libertad, posibilidad de ascensión al cielo, amistad con los animales y conocimiento de su lengua. *Haï* enaltece fusión del indígena con su medio ambiente, cuyo resultado se ha dado a través de su vida legendaria que pretende explicar sus silencios y sus palabras, su grandeza y su barbarie, sus ritos y su visión cósmica.

Le Clézio nos hace partícipes de esa gran diferencia que separa nuestra civilización occidental con respecto a la civilización de los indígenas. El escritor considera que lo que nos ha alejado de ellos es su "pensamiento mágico", es a través de la magia como el indígena ha establecido un pacto con el Universo. Asimismo el autor menciona la riqueza y diversidad de sus múltiples lenguas autóct-

² J.M.G. Le Clézio, *Haï* (1971), Albert Skira éditeur, Ginebra. Suiza.

tonas, que nosotros hemos sacrificado por el precio de una, lo cual nos separa aún más de su filosofía de la vida, liberada en un lenguaje simbólico de tonalidades y movimientos corporales.

Del mismo modo menciona que es a través del canto, como el indígena "se ha comunicado con la naturaleza" formando y siendo parte de ésta, y se diría que con respecto a los poderes del silencio, éste los conoce ya por instinto.

Como parte de sus ritos, el exorcismo es un acto que ha protegido al indígena de la amenaza de la muerte y de ese "mundo paralelo" que puede manifestarse a través de sus fiestas y creencias y que constituye en la existencia del indígena "l'arrêt de la conscience" que lo confronta con él mismo y con la "nada", descubriendo el secreto de las formas y los misterios de la creación.

Es así que *Haiï* hace comprender, por otra parte, la nostalgia que experimenta Le Clézio por las sociedades y los personajes en los cuales los mitos regulan los modos de vida y cierta nostalgia que podría traducirse como el origen de sus propias ficciones.

Si bien Le Clézio reencuentra el mundo amerindio y descubre en América Latina la sacralización de su mundo narrativo, es a partir de esta época que se alejará aún más de las preocupaciones teóricas y los debates de los intelectuales y políticos, haciendo énfasis en una franca oposición entre el mundo occidental, ficticio, plagado de desarrollo tecnológico en pro de ese mundo natural, esencial y verdadero habitado por los indígenas.

Con la misma fascinación que Le Clézio es guiado por una mano divina para traducir el viejo discurso purépecha y maya, logra concretar un libro brillante publicado en 1988: *Le rêve mexicain*, un texto que no es un libro de antropólogo, o de etnólogo, sino una meditación crítica por largo tiempo contemplada en lo que respecta a la Conquista de México por los españoles. Este texto constituye una investigación histórica bien documentada en los escritos de Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva Es-*

paña³ y de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*⁴ y definida por Le Clézio en términos de profanación.

*Le rêve mexicain*⁵ constituye el reencuentro de dos mundos opuestos, el de los orígenes, donde el indio no estaba separado de la naturaleza puesto que formaba parte de ésta, y la del mundo occidental, representado por el español animado por su espíritu depredador y de conquistador ambicioso. El escritor escoge contarnos la historia como un sueño donde la historia cronológica fue superada por los acontecimientos mismos.

Desde *Hai* el escritor había ya dado la llave para constatar que México tiene todavía el don de mostrar al mundo el secreto de la palabra, el don de un lenguaje mágico y presente a través de los indígenas.

Le rêve mexicain, Le Clézio va a insistir que la Conquista de México no fue solamente un episodio trágico de la historia, sino todo un desastre ecológico que rompió con el equilibrio del mundo. La visión de Le Clézio con *Le rêve mexicain* está orientada más a resaltar la tragedia que constituyó el hecho de la destrucción de la cultura de los antiguos mexicanos que la empresa de conquista y colonización emprendida por los españoles. Para el escritor la Conquista de México permitió el enfrentamiento entre una civilización coherente (donde reinaba la dicha de una edad mágica y donde el tiempo no era una etapa fatídica y de prueba necesaria para acceder al reino de los cielos, sino el encadenamiento al paso de los siglos, que

³ F. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España '1568'*, (1977). Ed. Porrúa, México, 4 vol.

⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España '1568'*, (1968), Ed. Porrúa, México, 2 vol.

⁵ J.M.G. Le Clézio (1988), *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Ed. Gallimard, Paris.

completaba un ciclo y destino misterioso y perfecto) contra una civilización depredadora.

A través de la narración de Le Clézio se inserta un lenguaje poético que privilegia la visión del mundo indígena dominado por la magia. *Le rêve mexicain* representa una tentativa particular del escritor por recuperar el esplendor grandioso de nuestro pasado indígena a través de un lenguaje encarnado en una reflexión universal que evoca la ruptura de una armonía ecológica y la profanación de civilizaciones privilegiadas.

Con el discurso mítico de *Hai* y la crónica de *Le rêve mexicain* Le Clézio parece conducirnos, en tanto que lectores, a un encuentro simbólico con el objeto que nombra. El escritor nos conduce a apreciar no sólo las imágenes visuales y experiencias sensoriales, sino también los sonidos y ruidos que figuran en sus espacios narrativos traduciendo la palabra en un éxtasis material inefable, audaz y contemplativo, a partir de un pensamiento mágico que exige del hombre una nueva percepción del mundo.

Si bien en México, J. M. G. Le Clézio realiza el sueño de sentirse iluminado, también el escritor encuentra el eco de un discurso del Nuevo Mundo con el privilegio de traducir al francés los grandes textos místicos de América a través del *Chilam Balam*⁶ y *La Relation de Michoacán*⁷ y donde los hombres encuentran los sueños proféticos de los dioses y reciben la consagración para obtener el poder y la sabiduría.

Le Clézio quiere que participemos en la Historia como lectores, como el escritor lo hace con su narrativa a través de *Trois Villes Saintes*⁸ (1980), significación sagrada cuya fuente es el *Chilam Balam*,

⁶ J.M.G. Le Clézio, *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976), Ed. Gallimard, Paris.

⁷ J.M.G. Le Clézio, *La relation de Michoacán* (1984), Ed. Gallimard, Paris.

⁸ *Ibid.*, *Trois villes saintes* (1980), Ed. Gallimard, Paris.

los libros sagrados del misterio divino hecho ficción. Chancah, Tixcacal y Chun Pom, constituyen las tres partes que estructuran el texto y serán descritas como las tierras bendecidas, purificadas y perfectas que poseen ya un simbolismo ancestral e histórico y cuyo simbolismo ha sido acumulado desde sus orígenes.

Asimismo con *Pawana*⁹ (1992) Le Clézio penetra en un viaje hacia el pasado. El título evoca el grito de los indígenas al encuentro de la ballena gris en las costas de Baja California, lugar donde serán exterminadas con sus crías, y donde los sueños y la visión subjetiva del mundo, vista y vivida por la evolución psicológica de los protagonistas no escapa a un destino ligado a la destrucción y a la muerte.

Sin duda, el texto constituye un eco que sugiere al lector una toma de conciencia ecológica y un gran reproche a un sinnúmero de empresas realizadas en contra de la preservación de la naturaleza y de la vida misma en una sociedad occidental vencida por el poder, la ambición y el materialismo.

De hecho J.M. G. Le Clézio parece mostrarnos que México, para él, tiene toda una dimensión diferente a la que ven nuestros ojos. El escritor parece atravesar la ilusión del tiempo con el objeto de un reencuentro con la realidad que ha desaparecido y que paradójicamente existe.

Es interesante señalar que el escritor concibe un profundo amor hacia lo natural y reencuentra en el indígena la pureza natural de una civilización depositaria de sabiduría. Una raza redentora del Nuevo Mundo que por más de cuatro siglos ha sido profanada, sometida, maltratada y humillada, antes de reconocerle su estatus privilegiado de ser "natural". Su narrativa en México es espléndida, persigue un equilibrio fascinante y un viaje de iniciación mágico. El lenguaje de Le Clézio evoca los lazos entre las palabras y las

⁹ *Ibid.*, *Pawana* (1992), Ed. Gallimard, Paris.

cosas, entre el presente y el pasado, entre el mundo natural que ha de recuperarse en el eco de su narrativa.

Así como Edward Weston y el poeta juchiteco Juan Morales veían en la tehuana a la heredera de los antiguos atlantes, tan libre, tan bella, tan satisfecha de su cuerpo y de su destino, Le Clézio reencuentra en la mujer indígena “a la voz silenciosa de las mujeres [...] el espíritu creador de la América india que no le debe nada al mundo occidental, pero que extrae del fondo de sí misma, como arrancándolos a su propia carne, los jirones de una conciencia muy antigua, cargada de la sangre de los mitos que vibra con la onda infatigable de la memoria”.¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

Obras de J.M.G. Le Clézio, Ediciones Gallimard, París.

Les Prophéties du Chilam Balam (versión de J.M.G. Le Clézio), 1976.

La Relation de Michoacan (versión de J.M.G. Le Clézio), 1984.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, 1988.

Trois villes saintes, 1980.

Pawana, 1992.

Hai, París, Albert Skira, Ginebra Suiza, 1971.

Diego y Frida, Diana, México, 1995.

¹⁰ J.M.G. Le Clézio, *Diego y Frida* (1995), *Diana*, México.

Literatura y construcción nacional: los años veinte en México

*Tomás Bernal Alanís**

*"Sigue la historia siendo una narración,
una lucha del bien contra el mal, con una finalidad
inherente que inexorablemente la conduce a su término.
Sigue el pasado siendo servidor y heraldo del porvenir".*

J. H. Plumb

INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE TRABAJO TRATA de esbozar algunas ideas sobre la cultura nacional desde la trinchera de las pugnas ideológicas por construir un proyecto acorde a una realidad transformada por una revolución y su impacto en la vida cotidiana como expresión de un discurso nacionalista. La cuestión del nacionalismo en la época posrevolucionaria significó un complejo entramado de discursos que se debatían al calor de las propuestas literarias en el seno de una sociedad que se iba homogeneizando en el plano económico y político a través de las propuestas educativas y el papel de las cien-

* *Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.*

cias sociales, en general, por construir un imaginario social que afianzará un discurso nacionalista que intentará integrar en su seno a todos los sectores sociales.

El panorama no era unívoco, pero si existía el ambiente de reconstrucción nacional para generar un espíritu de cuerpo discursivo que se convirtiera con el tiempo y apoyo del poder político en bastión, en una configuración de ideales de lo que era lo nacional, lo propio, lo que nos definiría como mexicanos.

El trabajo se divide en tres apartados. En el primero, se establecen las condiciones generales del ejercicio del nuevo poder político emanado de la Revolución mexicana de 1910 como soporte de los cambios necesarios para construir una nueva propuesta de gobierno en razón de un nuevo uso y ejercicio del poder político.

En el segundo, se da un repaso a eventos importantes dentro de los proyectos de la revolución hecha gobierno con base a las aportaciones de intelectuales que crearon con sus obras e ideas el nuevo rostro de lo que debería ser el espíritu y cuerpo del Estado posrevolucionario. En el tercero, se hablará en particular del papel jugado por la antropología para la creación de instituciones e ideas que dieron lugar a una práctica discursiva sobre lo nacional, y en definitiva, sobre las condiciones de la vida cotidiana de la población mexicana en un marco de retos y respuestas hacia los grandes problemas nacionales. En ello, la participación del antropólogo Miguel Othón de Méndizabal como promotor del cambio social dentro de una política de integración nacional y proceso de modernización, llevado a cabo por los gobiernos posrevolucionarios.

En conclusión, la literatura, el nacionalismo, las ideas, las prácticas discursivas y culturales influyeron en la búsqueda de una identidad que desbordaba los planos de lo político para aterrizar en las representaciones sociales de una cotidianidad de los verdaderos anclajes de una ideología que se convierte en pensamiento y acción.

LA REVOLUCIÓN TRIUNFANTE

Con la promulgación de la Constitución de 1917, México entraba a un periodo –por lo menos en términos formales– de paz relativa, auspiciada bajo el influjo de la legalidad que los diferentes grupos sociales debían respetar. Las demandas de tierras, trabajo, educación, entre otras, parecerían haberse tomado en cuenta para darles solución. Los respectivos artículos de la Constitución por lo menos amparaban viejas demandas en pos de una regulación más equitativa.

Pero los hechos mostraban más que los buenos ideales o las buenas intenciones, que el cambio era difícil y largo. La profesionalización del ejército llevada a cabo por: Bernardo Reyes, Felipe Angeles, Alvaro Obregón, entre otros, demostraba que no sólo era cambiar la fidelidad personal por la institucionalización de las armas, sino que obedecía a aceptar individual y colectivamente la nueva correlación de fuerzas, basadas en una formalización de las fuerzas armadas.

La reapertura de El Colegio Militar en 1920, así como las diferentes reformas militares en el plano de la organización y la estructura de un cuerpo armado profesional y moderno hicieron posible albergar esperanzas para poner fin a una forma de vida, la lucha armada. Como lo había expresado el escritor español Vicente Blasco Ibañez –en su viaje a México en la época carrancista– México se encontraba en un eterno baño de sangre a causa del militarismo.¹

El estado mexicano vislumbra la necesidad de regular el número de efectivos del ejército para restringir su papel en el plano de lo

¹ Blasco Ibañez, Vicente, *El militarismo mexicano*. Valencia, Prometeo, 1920. Donde resalta, por medio de una serie de reportajes, el gran mal de la sociedad mexicana, basada en el uso de la violencia y las armas como única forma para obtener el poder.

político. La vieja imagen del caudillo ahora sufría un proceso de transformación en la figura –cada vez más vigorosa– del presidente.

La estructura política iba definiendo las reglas en aras de un proceso de modernización, que incluía, nuevas reglas de moral cívica para participar en el juego político. La contienda se daba ahora en las urnas lejos del campo de batalla, aunque las viejas sombras del poder militar de los caudillos seguía latente. El caso más ejemplar sigue siendo la novela *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.

El viejo sueño del liberal sobre el “ciudadano imaginario” del siglo XIX se hacía realidad en una sociedad donde los grupos sociales disputaban nuevas formas de convivencia individual y colectiva. Pero las viejas tradiciones seguían subsistiendo, como lo apuntó en 1915 Martín Luis Guzmán: “Cuando de tarde en tarde algún miembro de las clases cultas de México se lanza a hacer política por su cuenta, y no como mero instrumento de generales ignorantes, sus mayores esfuerzos para substituir la razón a la fuerza son de todo punto inútiles; la atmósfera militar se encarga de demostrarle pronto que en la República no valen las palabras, sino las acciones, y de obligarlo a recurrir a los medios violentos o a desaparecer: tal fue el caso de Madero”.²

Resultado parecido a lo que sufrió la campaña vasconcelista de 1929 frente al recién afeitado Partido Nacional Revolucionario, como emblema de la modernidad política. Por otra parte, el estudioso de las ideas Abelardo Villegas, define claramente el problema fundamental a resolver después de la revolución armada: “En la década de los veinte comienza lentamente la reorganización del país según los criterios e intereses sociales y de clase y a veces solo utilizar

² Guzmán, Martín Luis, *La querrela de México. México, Asociación Nacional de Libreros, 1984. p. 44.*

estos intereses para el manejo político, se plantean agudamente problemas de toda índole, educativos, económicos, religiosas, pero todos se subordinan a la solución del problema político".³

Lo político era el plano de lo trascendental para reorganizar un poder atomizado. La figura apoteótica de este proceso es el discurso que Plutarco Elías Calles anuncia en 1928 cuando anuncia el fin de los caudillos y el principio de las instituciones.

ESTADO Y CULTURA

La Revolución Mexicana consagró su espíritu al proceso de destrucción y creación. La cultura que emanó de ella, refleja el aspecto escurridizo, polémico, de difícil clasificación, que hizo de ella tema de largos y fructíferos debates en torno a lo que se debía institucionalizar. La supresión del Ministerio de Educación en 1917 para dar paso a la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, marcó el momento estelar de los cambios cuantitativos y cualitativos en el campo de la educación en México.

El Estado dejó en las manos de José Vasconcelos el proyecto educativo más ambicioso de la historia de México. Proyecto que se ceñía a las líneas generales de una política de centralización y consolidación del poder político, en el escenario de un proceso de modernización de la economía mexicana y de la integración racial como signo de identidad nacional. "¿Cuál ha sido el resultado -se preguntaba el humanista Pedro Henríquez Ureña- ante todo, comprender que todas las cuestiones sociales de México, sus problemas políticos, económicos y jurídicos, son únicos en su carácter

³ Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo xx. México, rce*, 1993. p. 60.

y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros".⁴

Es esta búsqueda por el "alma nacional" la que va a determinar las grandes tendencias de la literatura, en particular, y del arte, en general, para crear los estereotipos del indio en las letras, de la belleza y plasticidad en la danza y posteriormente en el cine, el ritmo en la música, etc. para plasmar en ellas todo el sentimiento y cultura de la tradición que no muere: lo indígena.

Los años veinte son el tiempo donde se enfrentan dos tradiciones históricas; el indigenismo y el hispanismo, que recuperan un pasado para enfrentarlo en el presente y perfilarlo en el futuro. Las polémicas entre Francisco Bulnes, Carlos Pereyra, José Vasoncelos, Manuel Gamio, entre otros, sobre las aportaciones de la cultura hispánica a la mexicana y de esta a la universal, son los puntos que sintetizo magistralmente Alfonso Reyes en su frase sobre lo nacional y lo universal. La separación o la integración de la Nación se veía enriquecida por las corrientes ideológicas de la época como: el pragmatismo de William James o el evolucionismo creador de Henri Bergson, que se venían a sumar al dilema de reconocer un pasado como instrumental para construir una realidad que necesitaba asirse de algo.

Al respecto Ricardo Pérez Monfort dice: "Y si por la parte oficial mexicana se reivindicara, aunque fuera sólo de palabra, el calor cultural del indígena, revalorando las artesanías, la música autóctona, los motivos tomados de los incipientes descubrimientos arqueológicos, la vestimenta, en fin, buena parte de las tradiciones locales, la facción conservadora e hispanofílica argumentaba con los "beneficios" que el pasado colonial había dado a la naciona-

⁴ *Henríquez Ureña, Pedro, Plenitud de América. Buenos Aires, Peña, Del Giudice-Editores, 1952. p. 83.*

lidad mexicana, que eran principalmente el idioma y la religión católica".⁵

El Estado aceleró el apoyo paulatino a empresas culturales: las misiones culturales, la escuela rural, el apoyo a investigaciones arqueológicas, implementó una red nacional de bibliotecas, la publicación de los clásicos, etc. para generar un ambiente de cultura entre la población mexicana. Así también se desarrolló una rica veta literaria como lo fue la Novela de la Revolución donde los personajes principales son gente del pueblo que se identifica y lucha por los principios revolucionarios. La obra de Mariano Azuela *Los de Abajo* (1915) abre esta corriente de expresiones literarias para dar colorido a un hecho trascendental del México contemporáneo: la revolución mexicana de 1910. Línea que van a seguir Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquizo, entre otros.

Esta comunión en la literatura se trato de basar en obras que reclamaran un espíritu nacional, una expresión auténtica del pueblo, en fin, su cultura. O como lo expreso Antonio Caso: "Sólo por la cultura, es decir, por una razón axiológica y no ontológica, es posible sintetizar ambas tesis: Individuo y Sociedad. La Cultura como fin del individuo, implica la Sociedad; y como fin de la Sociedad, implica el Individuo".⁶

Esa comunión de la que tanto hablaban y polemizaban los distintos grupos de intelectuales, se reducía a un proyecto por generar un consenso en la obtención de una identidad nacional que construyera al mexicano como ente ontológico bien definido ante valores extraños. La lucha no se libraba ahora en el campo de batalla, sino en los espacio académicos y de discusión generados por el propio Estado como eran: las tribunas públicas, la Universidad Nacio-

⁵ Pérez Monfort, Ricardo, *Hispanismo y falange. México, rct, 1992. p. 36.*

⁶ Caso, Antonio, *Nuevos Discursos a la Nación Mexicana. Mexico, Librería de Pedro Robredo, 1934. p. 87*

nal, los cenáculos, y otros, que van a ser aprovechados por los "caudillos culturales".

Los diversos grupos intelectuales: los Ateneístas, los Siete Sabios, los Contemporáneos, y muchos más, se disputaron la lucha por crear una literatura acorde a los tiempos de reconstrucción nacional que marcaba el reloj político. La relación cada vez más estrecha entre el intelectual y el Estado, va a estar marcada por la sumisión de aquel a éste. Los intelectuales no sólo se disputaban las ideas sino también los favores y apoyos de un Estado deseoso de construir una nación. O como dice Engracia Loyo: "La búsqueda de valores propios hizo aflorar una importante literatura nacional y las inquietudes por una sociedad más justa e igualitaria se reflejaron claramente en la producción literaria y en los gustos del público".⁷

ANTROPOLOGÍA Y NACIÓN

Con la creación de la Dirección de Antropología, dependiente de la Secretaría de Fomento en 1917, la disciplina antropológica entra al proceso de profesionalización en institucionalización en México. Bajo la dirección de Manuel Gamio los trabajos antropológicos, y por ende, arqueológicos, alcanzan un estatus de científicidad nunca antes vistos. El trabajo monumental coordinado por Manuel Gamio y un equipo interdisciplinario, *La Población del Valle de Teotihuacan* (1922), adquiere un sitio de modelo de investigación no sólo nacional sino internacional.

Esta investigación macro, marca el inicio por estudiar y regionalizar los problemas del Estado mexicano en su vertiente so-

⁷ Loyo, Engracia, "La lectura en México, 1920-1940" en *Historia de la Lectura en México. México, El Colegio de México, 1997. p. 289.*

ciológica, antropológica y arqueológica, en suma, en su aspecto cultural. Con lo cual, se da inicio a los llamadas "investigaciones integrales" para buscar soluciones en el presente. O como dice Lempériere: "El trastorno revolucionario ofreció a Gamio la oportunidad de dar rápidamente a la nueva memoria cultural el rango de política".⁸

Los estudios antropológicos de caso se van a desarrollar a fines de los años veinte con los trabajos de Robert Redfield y la Escuela de Chicago, así como con las expediciones arqueológicas de: Eduard Seler, Franz Bloom, y posteriormente, de Siegfried Askinasy y Ramón Beteta. Pero además, la obra de José Vasconcelos *La Raza Cósmica* (1925), va a abrir nuevos caminos en el quehacer mexicano por encontrar lo mexicano en su historia, su literatura, su raza y en su espíritu. En donde enfrentara la cultura hispana frente a la cultura anglosajona por generar una síntesis histórica que enmarque el destino histórico de los pueblos latinoamericanos.

La comunidad indígena -ante la necesidad de construir lo nacional- va a ser revalorada tanto en sus: artesanías, danza, música, por esos constructores de lo mexicano, por indagar en el estilo espiritual. Estilo espiritual que va a tener un renacimiento cultural según la antropóloga Anita Brenner en 1929: "En el lapso de una generación México ha vuelto en sí. Su primer y definitivo ademán ha sido artístico..., los reconstructores, necesarios como los destructores, vuelven a encontrar a su país".⁹ El renacimiento cultural es una realidad innegable que le da a México la oportunidad de crear un rostro propio, que en los siguientes años tendrá su culminación en la llamada filosofía de lo mexicano. En este contexto cobra for-

⁸ Lempériere, Annick, "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural" en *Historia Mexicana* Vol. XLV, No. 2. México, El Colegio de México, 1995. p. 342.

⁹ Brenner, Anita, *Idolos tras los altares*. México, Domés, 1983. p. 363.

ma la experiencia teórica y práctica de Mendizábal que impulsa el Departamento de Antropología en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del IPN (1938), así como la formulación del plan de Medicina rural y el servicio social como un apoyo a las comunidades indígenas.

Así como el antecedente de dar clases y ser investigador en el Museo Nacional, sumado a su paso por la Universidad Obrera y el Instituto de Investigaciones Sociales. Que servirían como espacios para generar estudios etnográficos y la posibilidad de estudiar al movimiento obrero como posibilidad del cambio social a través del supuesto papel revolucionario que éste iba a desarrollar en el futuro. Su pasión por los problemas nacionales le hizo interesarse por distintos y variados temas: la lengua, la economía, la historia, la industria textil, la historia de las artesanías, de la cultura popular, en fin, de la problemática indígena, que él la reducía principalmente a la cuestión de la marginación social.

Se vio como otros científicos sociales enfrascados por conservar ese México rural frente a un innegable proceso modernizador que transformaba las condiciones del pasado en nuevos retos tanto para el individuo como para el Estado, no sólo en términos cuantitativos, sino cualitativos. La antropología alcanzó en los años veinte, y posteriormente, en los años treinta, un intenso ejercicio de apoyo, crítica y modelización de la historia que se quería construir. Las fuerzas históricas habían desatado su poder y había que guiarlas para moldear la imagen de un país que se convertía en conductor de coches y fábricas dejando atrás el caballo y el campo.

En esta carrera desbocada por la industrialización, la literatura y la antropología iban a generar sus propias experiencias para marcar el compás de la tradición y la modernidad, de lo que se creía nuestro y lo ajeno, tanto en el plano internacional como en el nacional. La Revolución había destruido pero también había sembrado los primeros surcos de ese cambio social que era esperado como una respuesta viable en un mundo donde los cambios escenificaban

la nueva obra de institucionalización del poder y de la integración al carro de la Revolución.

La identidad nacional estaba en juego. Las piezas del ajedrez estaban puestas. La cultura se estaba afinando en el diapasón de lo viejo y lo nuevo, como los dos posibles derroteros por construir ese imaginario social del cual tanto se esperaba. Y como dijo Julien Benda en 1927, en su clásico texto *La traición de los intelectuales*, el grupo pensante (intelectuales) habían ejercido su labor de creación, pero bajo los mantos del Estado que se fortalecía como viejo Leviatán y que dictaba las pautas para desarrollar ese "espíritu nacional", del cual ellos serían los herederos. Un nuevo mecenas había aparecido en el horizonte y su papel era fomentar las antiguas tradiciones con los recientes valores para construir lo nacional, lo mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- Askinazy, Siegfried, *México Indígena*. México, Cosmos, 1939.
- Blasco Ibañez, Vicente, *El militarismo mexicano*. Valencia, Prometeo, 1920.
- Brenner, Anita, *Idolos tras los Altares*. México, Domés, 1983.
- Caso, Antonio, *Nuevos discursos a la Nación Mexicana*. México, Librería de Pedro Robredo, 1934.
- Gamio, Manuel, *Programa de la Dirección de Antropología*. México, Secretaría de Agricultura y Fomento, 1919.
- Guzmán, Martín Luis, *La querrela de México*. México, Asociación Nacional de Libreros, 1984.

Henríquez Urena, Pedro, *Plenitud de América*. Buenos Aires, Peña Del Guídice-Editores, 1952.

Lemperiere, Annick, "Los dos centenarios de la Independencia mexicana: de la historia patria a la antropología cultural" en *Historia Mexicana*. Vol. XLV, No. 2, México, México, El Colegio de México, 1995.

Loyo, Engracia, "La letra en México, 1920-1940" en *Historia de la Lectura en México*. México, El Colegio de México, 1997.

Pérez Monfort, Ricardo, *Hispanismo y Falangismo*. México, FCE, 1992

Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*. México, FCE, 1993.

En torno a una poética de la Literatura Popular

*Isabel Contreras Islas**

EN LA ACTUALIDAD, acosados como vivimos por la transformación continua de paradigmas y estructuras rotas, anonadados por la intensidad de un siglo y de un milenio que agonizan cuya metamorfosis no es aún comprendida por las mayorías, resulta severamente difícil llegar a plantear argumentos cerrados o acabados y, mucho menos, totalizadores. Por tanto, en torno a la poética de lo popular, no es mi ambición proponer una postura única, más bien la intención que encierran estas líneas es compartir una actitud de preservación y tutoría hacia la literatura y, en general, al arte popular.

La *poética* es la disciplina de las manifestaciones artísticas que, tras el estudio analítico de una obra, muestra cómo está conformada artísticamente, las estrategias y recursos del código empleado logrados en ella por el artista y cómo todo esto significa de manera original y única. La función de la poética es, pues, llegar a señalar no sólo los rasgos que distintivos que caracterizan el lenguaje poético de una obra artística, identificando sus virtudes, sino a partir de éstas llegar a revelar tanto la intencionalidad artística de su autor, como la capacidad de transmitirla al lector a partir de la configuración propia de la obra.

* *Universidad Iberoamericana.*

Una vez ubicada a la poética, tomemos una obra artística, en este caso los corridos, poemas lírico populares para que, en base a la incursión compositiva literaria, llegar a reconsiderar el criterio que asegura su escaso valor poético frente al que poseen los géneros cultos, argumentado en su pertinencia e identidad popular. El corrido es una expresión literaria de carácter popular, en él, a semejanza de cualquier composición en verso del género de literatura culta, persiste un fundamento poético. Quizá sus estructuras revelen menos complicidad o menor grado de rebuscamiento frente a la poesía culta; más estas cualidades no son válidas para fundamentar su pobreza poética. Por el contrario, esa manera sencilla y natural que devela la composición de algunos corridos, es un rasgo de originalidad de los mismos, producto de su análoga con el alma de sus creadores, el pueblo.

Justificar la carencia o limitada poética de los corridos, demostrando sólo la presencia aislada de los recursos retóricos presentes en ellos, no es tampoco válido. Es imposible argumentar que en los corridos no existe una *poética* cuantificando únicamente algunos de los recursos retóricos que poseen: imágenes, metáforas, prosopopeyas, aliteraciones, metonimias u otras de las figuras más.

Para fundamentar la poética de cualquier obra de arte literaria (culto o popular), es indispensable abarcar y concebir la configuración del texto literario como un todo, nunca desde la parcialidad, y relacionar además esta integridad global de los elementos compositivos con la intencionalidad artística de su autor, y con el efecto que cada uno de los recursos que configuran el poema es capaz de transmitir al receptor de la obra literaria.

Veamos como subyace la configuración poética en un corrido, el de La muerte de Emiliano Zapata, que a continuación reproduzco:

MUERTE DE EMILIANO ZAPATA

Escuchen señores, oigan el corrido,
De un triste acontecimiento;
Pues en Chinameca fue muerto a mansalva
Zapata, el gran insurrecto.

Abril de mil novecientos
Diecinueve, en la memoria
Quedarás del campesino
Como una mancha en la historia.

Campanas de Villa Ayala,
¿por qué tocan tan dolientes?
-es que ya murió Zapata
y era Zapata un valiente.

El buen Emiliano que amaba a los pobres
Quiso darles libertad,
Por eso los indios de todos los tiempos
Con él fueron a luchar.

De Cuautla hasta Amecameca,
Matamoros y el Ajusco,
Con los pelones del viejo
Don Porfirio se dio gusto.

Trinitaria de los campos
De las vegas de Morelos
Si preguntan por Zapata,
Di que ya se fue a los cielos.

Les dijo Zapata a Don Pancho Madero,
Cuando ya era gobernante:
-si no das las tierras, verás a los indios
de nuevo a entrar en combate.

Se enfrentó al Sr. Madero,
Contra Huerta y a Carranza,
Pues no le querían cumplir
Su plan que era el Plan de Ayala.

Corre, corre conejito,
Cuéntales a tus hermanos:
¡ya murió el Sr. Zapata,
el coco de los tiranos!

Montado con garbo en yegua alazana,
Era charro de admirar;
Y en el coleadero era su manga
La de un jinete cabal.

Toca la charanga un son
De los meros abajeños;
Rueda un toro por la arena,
Pues Zapata es de los buenos.

Camino de Huehuetoca
Preguntaba así un turpil:
caminante, ¿qué se hizo
del famoso caporal?

Nació entre los pobres, vivió entre los pobres
Y por ellos combatía,

-no quiero riquezas, yo no quiero honores-
a todos así decía

En la toma de Jojutla
Dice a un mayor de su gente:
traete al general García
que le entre conmigo al frente.

A la sombra de un guayabo
Cantaban dos chapulines:
¡Ya murió el Sr. Zapata,
terror de los gachupines!.

Fumando tranquilo se pasea sereno
En medio de los balazos,
Y grita: -¡Muchachos, a esos muertos de hambre
Hay que darles sus pambazos!.

Cuando acaba la refriega
Perdona a los prisioneros
A los heridos los cura
Y a los pobres da dinero.

Estrellita que en la noche
Te prendes de aquellos picos,
¿dónde está el jefe Zapata
que era azote de los ricos?.

-Cuando yo haya muerto -dice a un subalterno-
les dirás a los muchachos:
con L'arma en la mano defiendan su ejido
como deben ser los machos.

Dice a su fiel asistente
Cuando andaba por las sierras:
-mientras yo viva, los indios
serán dueños de sus tierras.

Amapolita olorosa
De las lomas de Guerrero,
No volverás a ver nunca
Al famoso guerrillero.

Con gran pesadumbre le dice a su vieja:
-me siento muy abatido,
pues todos descansan, yo soy peregrino,
como pájaro sin nido,

generales van y vienen
dizque para apasiguarlo;
y no pudiendo a la buena
un plan ponen pa'engañarlo.

Canta, canta gorrioncito,
Di en tu canción melodiosa:
Cayó el general Zapata
En forma muy alevosa.

Don Pablo González ordena a Guajardo
Que le finja un rendimiento,
Y al jefe Zapata disparen sus armas
Al llegar al campamento.

Guajardo dice a Zapata:
-me le rindo con mi tropa,

en Chinameca lo espero,
tomaremos una copa.

Arroyito revoltoso,
¡qué te dijo aquel clavel?
-dice que no ha muerto el jefe,
que Zapata ha de volver.

Abraza Emiliano al felón Guajardo
En prueba de su amistad,
Sin pensar el pobre
Que aquel pretoriano le iba ya a sacrificar.

Y tranquilo se dirige
A la hacienda con su escolta;
Los traidores le dispara
Por la espalda a quema ropa.

Jilguerito mañanero
De las cumbres soberanas,
¡Mira en que forma tan triste
ultimaron a Emiliano!

Cayó del caballo el jefe Zapata
Y también sus asistentes,
Así en Chinameca perdieron la vida
Un puñado de valientes.

Señores ya me despido,
Que no tengan novedad.
Cual héroe murió Zapata
Por dar tierra y libertad.

A la orilla de un camino
Había una blanca azucena,
A la tumba de Zapata la llevé
Como una ofrenda.

Como advertíamos, señalando parcialmente la presencia de ciertas figuras bien logradas en la composición literaria del *corrido*, es imposible sostener su poética (o literariedad como la llama Roman Jakobson). Es necesario ir más allá, y buscar la relación e integración que guardan cada uno de los elementos que conforman el *corrido* con la intencionalidad de su autor y con el efecto que producen en el oyente o en el lector.

Por ejemplo, no podemos argumentar que la poética del *corrido* de "La muerte de Emiliano Zapata" radique en la presencia de ciertas comparaciones como estas dos:

"A la orilla de un camino/ había una blanca azucena,/ a la tumba de Zapata la llevé/ como una ofrenda..." / (en la que se compara la blancura de la azucena con la pureza de alma de Zapata). O esta otra: "Con gran pesadumbre le dice a su vieja/ - Me siento muy abatido,/ pues todos descansan, yo soy peregrino/ como pájaro sin nido"/. O en la localización de algunas imágenes como ésta, (por cierto muy satírica): "Fumando tranquilo se pasea sereno/ en medio de los balazos,/ y grita - ¡muchachos, a esos muertos de hambre/ hay que darles sus pambazos!".

En las que expresiones como "blanca azucena", "pájaro sin nido" o "muertos de hambre", sólo cobran una carga significativa mayor, en relación con el resto del *corrido*. Es en todo él donde expresiones como éstas significan y dicen más, que lo que comúnmente referirían si las sacamos del contexto del *corrido* y las ubicamos en el registro de uso cotidiano.

Ante estos recursos señalados que de sí son ya muestra de cierta exclusividad creadora, es necesario preguntarnos, ¿por qué el autor de este *corrido*, para referir las acciones que refiere dentro del mismo, eligió, precisamente, una manera selecta, sutil, diferente y

emotiva de decirlas? ¿es que no tenía la certeza de estarlo haciendo de una manera diferente cuando buscó rimar, medir, y agrupar el relato en cuartetos exclusivos del género poético?. Indudablemente que la intención del autor era escribir un corrido, es decir, un poema, hacer literatura. Es por ello que no expresó simple y llanamente: "llevé flores a la tumba de Emiliano. Ni escribió: "el alma de Emiliano no descansa"; sino que en su lugar, eligió y seleccionó una forma única de expresarlo ("*yo soy peregrino como pájaro sin nido*"), lo que revela claramente la intencionalidad artística del corridista. Expresiones que, al ser leídas o escuchadas producirán una sorpresa y un efecto especial en los receptores, quienes no reaccionan ante lo dicho de manera lineal, convencional o común de enterarse de los sucesos referidos.

Alrededor de estas expresiones selectas, que difieren de la manera común de decir las cosas, las que son capaces de transmitir al lector (o al oyente del corrido), además de la acción implícita en ellas, una fuerte carga emocional. De tal manera que a través del entrecruzamiento de éstas, el receptor, a medida que el corrido transcurre, va aprehendiendo también dos tipos de comunicación o contenido del corrido: el de las acciones que conforman la historia o argumento contado, y el de las emociones.

En el corrido de "La muerte de Emiliano Zapata", por ejemplo, no sólo el lector va extrayendo la información de quien fue Zapata, como era, que hizo, como murió, sino además, simultánea a lo anterior, está siendo motivado por la transgresión inherente a estas acciones, percibida por el oyente en torno a la forma que cuenta de como ultimaron a Emiliano. Es decir, el receptor percibe la traición. Y la traición es, en el orden de lo moral, una infracción, debido a que es una manifestación de deslealtad y, toda de deslealtad, infidelidad y cobardía que esta transgresión transmite, provoca una reacción y una respuesta de coraje o satisfacción en los receptores del corrido, según sea la ideología que reviste a cada cual.

Esta transgresión enaltece no sólo la figura del héroe agrarista, sino al mismo tiempo al sentido emotivo y subjetivo de todos los recursos retóricos empleados; "muertos de hambre" "pájaro sin nido" y la blancura de la azucena en la tumba de Zapata. En el corrido de "La muerte de Emiliano Zapata" es, pues, evidente, como en cualquiera de los poemas de Vallejo, de Paz o de Sábines, la presencia de una poética, como en muchos otros corridos mexicanos.

PARTE III
UNA MIRADA A LA CINEMATOGRAFÍA
Y AL GÉNERO

Mujeres mulatos y maricones: Identidad en el cine de Tomás Gutiérrez Alea

*Judith A. M. Costello, MA**

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA es ahora el director cinematográfico cubano más famoso fuera de la isla debido al éxito internacional de su penúltimo filme, *Fresa y Chocolate*. Sin embargo, el director, fallecido en 1996, disfrutaba de mucho prestigio crítico mundialmente, una enorme popularidad en Cuba, y un reconocimiento bastante divulgado en Latinoamérica y entre los espectadores conocedores en los países no hispanohablantes durante sus cuatro décadas de producción cinematográfica. Ese éxito se debe a sus temas tratados, siempre con un buen sentido de humor, un ingrediente imprescindible en el cine cubano por mandato popular, temas que se conciernen con la identidad humana individual frente a las fuerzas represoras de nuestra época. El atractivo universal de su obra posibilitaba la difusión de sus ideas a un público popular, grupo que irónico y tradicionalmente se quedaba fuera del alcance del cinema artístico. Referente a esa meta de vincularse con el pueblo, en respuesta a una pregunta que le hizo sobre el cineasta francés Godard, Alea comentó lo siguiente.

* *Northern Arizona University.*

La vertiente llamada "cine social" frecuentemente encuentra dificultades insuperables para comunicarse con el público, porque la gente no va a una sala cinematográfica a oír una conferencia o a recibir una lección de nada. Va a ver un espectáculo y si no tenemos eso en cuenta no conseguiremos expresar nuestro mensaje. (Oroz, p. 21)

La cuestión de la identidad en el cine de Alea nos interesa porque el cineasta mismo fue un hombre blanco de formación básicamente burguesas sin embargo había podido dejar hablar a varias voces en su obra. En parte es porque Alea tenía un verdadero espíritu revolucionario que lo impulsaba a identificarse con las luchas de todos los cubanos inclusive a las mujeres, los africanocubanos, los homosexuales y los pobres. De hecho, su obra muestra una visión universal referente a la búsqueda de la justicia.

Cuando decidió dedicarse al cine era estudiante de derecho pero declaró que el mundo tal como estaba le obligó a la tarea de expresar ciertas metas revolucionarias a través del cinema. En 1952 y 1953 estudió en el Centro Sperimentale en Roma donde aprendió el neo-realismo y viajó a Europa del Este para festivales juveniles de cine. Era miembro de la sociedad de cine llamada "Nuestro Tiempo", una de las pocas fuentes de seria actividad cinematográfica en aquella época en Cuba. En 1954 con Julio García Espinosa hizo su primera película, un cortometraje documental con el título, *El Mégano*, sobre las pésimas condiciones laborales de los carboneros en el sur de la isla. Esa obra neo-realista se considera el único antecedente del cinema pos-revolucionario. Más tarde, fue arrestado y acosado por las brigadas anticomunistas de Batista. Con la llegada de la revolución, Alea formaba parte del grupo "Cine Rebelde", un precursor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) del cual también fue entre los fundadores.

I. MUJERES

El machismo y la homofobia en Cuba son el producto de las largas tradiciones entremezcladas de España y África. Un ejemplo del machismo traído de África sería la sociedad secreta Abakuá, particularmente popular en los barrios contiguos a los muelles de La Habana como Regla, que consiste en hombres exclusivamente y nominalmente todos los ñañigos son heterosexuales.

La situación de la mujer en una sociedad tan célebremente machista como la cubana no requiere más introducción. Entre las expresadas metas de la revolución está la igualdad de todos. En el filme, *Hasta Cierta Punto* de 1983, un homenaje al filme *De Cierta Manera* de 1974 de Sara Gómez, una de las pocas mujeres directoras de Cuba, Alea desafía el supuesto feminismo de su protagonista, Oscar, el guionista del documental que se hace como parte del argumento de la película, y también expone la inflexibilidad de Arturo, el director.

A Oscar le interesan los temas de la igualdad de la mujer y el machismo. En su investigación para el documental entrevista a los trabajadores de muelles, históricamente los más radicales del proletariado cubano. Estas mismas entrevistas las hizo Alea y las inserta a su narrativa lo cual resulta una obra dentro de la obra como hizo Sara Gómez en *De Cierta Manera*. Un trabajador entrevistado en la película de Alea explica que puede cambiar sus actitudes machistas, "tal vez el 87%" y que la igualdad sólo se puede lograr "hasta cierto punto". Oscar escribe su guión para que los hombres comprendan su machismo. Vemos el choque entre la conciencia de los intelectuales y los trabajadores, ambos revolucionarios que se revelan a través de sus diferentes lenguajes. Oscar, un hombre casado, se enamora de Lina, una fuerte madre soltera que trabaja en el puerto y es activa en su sindicato. Hay una tendencia en el cine cubano a identificar a la revolución con la narrativa de la mujer. La

identidad femenina se equipara con la lucha revolucionaria. Marvin D'Lugo le llama la "transparencia" de la mujer por lo que dijo Humberto Solás de sus personajes en el filme *Lucía* (King, p. 280). Es tan penetrante esa idea que salió una película en 1999 con el título *Mujer Transparente*.

En *Hasta Cierta Punto* el machismo es parte de una cuestión más amplia, la de la autoridad y la dominación. Alea veía el cinema como una herramienta para abrir los ojos y romper paradigmas inútiles. La película se burla tanto de la arrogancia del macho como de la del intelectual que se niega a reconocer sus propias deficiencias. Arturo, el director lleva varios preconceptos que negados por la realidad, insiste en conservarlos. Alea retrata a Lina de tal manera que representa a la nueva mujer independiente que no se deja victimizar ni por el hombre ni por sus propias emociones. El suyo es un instinto vital y no un heroísmo exagerado, que sería muy varonil, según los modelos de la tradicional masculinidad. Así Lina es una metáfora para la nación. Lina destapa la ironía que caracteriza a Oscar por hacerle una sola pregunta: ¿Por qué no trabaja ninguna mujer en el documental? Luego, sin darse cuenta de su comportamiento paradójico, Oscar se enfada al ver el viejo novio de Lina salir de su casa mientras él no ha podido librarse de su matrimonio ya muerto. No consta que el ex novio que ve salir acaba de violar a Lina.

En *Hasta Cierta Punto* Alea trata toda la gama del machismo: el estándar doble, la infidelidad en el matrimonio, las consecuencias sexuales de la desigualdad entre los sexos, la maternidad soltera y los demás parámetros que limitan la verdadera independencia de la mujer.

La violación y la frustración de su relación con el casado Oscar le requiere a Lina escapar de la capital a Santiago. ¿Es Lina incapaz de vivir independientemente por ser mujer en esa sociedad? La alieneación de la perspectiva narrativa y la identificación del especta-

dor con la subjetividad y vulnerabilidad supuestamente femenina parece sufrir una derrota pero no sabemos si *Lina fue derrotada* o si se transformó al hacer fracasar los atentados de sus dos pretendientes. Para Oscar y Arturo la sobrevivencia del machismo es nada más los despojos de la mentalidad prerrevolucionaria entre el proletariado. Sin embargo, esa mentalidad permanece en las actitudes que surgen de Oscar, un burgués, en relación con Lina, una proletaria transparente que sufre en carne propia el machismo de un intelectual.

El uso de música en esta película, típico en casi toda la obra más experimental de Alea, presenta un contrapunto auditivo a lo visual, lo que Smith denomina una discontinuidad entre la imagen y el sonido (Smith p. 95). La música vacila entre lo melodramático de una canción vasca sobre el pájaro huido que Oscar invoca para representar a la mujer como la ausencia y al hombre como la presencia ó el caso inflexional, a la canción de Irakere cuya letra declara, "Mulata dejáte de atrevimiento" en que la mulata simboliza a la mujer menos "manejable" de todas que no se conforma a un solo conjunto de paradigmas socioculturales. Lina defiende su autonomía mientras expresa el deseo sexual femenino: dos esfuerzos subversivos al machismo.

II. MULATOS

Se emplea el término "mulato" en el título por su aliteración pero en realidad aquí nos referimos a todos los africanocubanos de cualquier mezcla ó pureza racial y su explotación histórica en Cuba. El término "mulato" tiene cierto cargo peyorativo en algunos países pero en circunstancias cubanas no necesariamente tiene connotaciones de ningún tipo.

En 1964 Tomás Gutiérrez Alea hace su tercer largometraje, *Cumbite* basada en la novela *Les Gouverneurs de la Rosée* (Los Gober-

nadores del Rocío) de Jacques Romain, una historia de identidad en varios planos. Es la primera en una serie de películas con temas haitianos, producidas con la cooperación de la comunidad haitiana en Cuba.

El protagonista Manuel es un negro haitiano que vuelve a su pueblo natal, Fonds Rouge, después de haber vivido en Cuba por 15 años de cortador de caña. La acción toma lugar en 1942. Al volver se encuentra al pueblo en plena sequía y las familias están divididas por un pleito de sus abuelos, ya muertos. Esas antiguas rivalidades tienen el carácter implacable de una vendetta. Manuel intenta un proyecto de riego para aliviar la sequía y su acompañante miseria. Es obligado a presentar su plan frente a la asamblea general para poder llevar a cabo este "cumbite" o trabajo colectivo, en el creole haitiano (Firk, p. 43) Lo nombran un subversivo por sus ideas nuevas. Mientras tanto se enamora de Analaisa, la hija de los enemigos de sus padres, lo cual provoca los celos de Gervilén, un primo de ella.

Manuel encuentra una fuente de agua y todos se unen para hacer un canal. Sin embargo, antes de que pueda ver todos sus esfuerzos realizados en la finalización del proyecto Manuel es asesinado por Gervilén.

Manuel, siendo negro haitiano, había sufrido el racismo en Cuba no obstante aprendió un espíritu colectivista que él cree que se puede emplear aun entre los campesinos tradicionales y supersticiosos. Al final se martiriza por sus acciones. Así Manuel es el ajeno tanto en Cuba como en su propia tierra al regresar. Es un sospechoso por ser negro y extranjero en ambos países. Es el destino del negro desterrado, ó sea todos los negros descendientes de esclavos, como le dice a Manuel uno de los haitianos, "Somos negros miserables. Es la falta de los negros." Manuel es el filósofo popular sin pueblo verdadero como otros protagonistas africanoscubanos de Alea.

Cumbite emplea un lento ritmo muy folklórico que añade un tono neo-realista a la bella formalidad de la fotografía en blanco y negro.

Su uso de música, como en todos los filmes de Alea contribuye a la textura narrativa. Se realizó el rodaje en la zona de Baitiquiri, en el oriente de Cuba. Se logró un paisaje desolado por arrancar toda la vegetación del lugar de la filmación (Pérez Turrent, p. 37).

A pesar de toda su aclamación crítica, Alea mismo no se quedó satisfecho con el filme.

Me cuesta trabajo volver a ver Cumbite completa. ...Es una película que no está lograda, ...Está hecha de oficio. (Oroz, p. 78)

La Última Cena de 1976 que gozaba de más orgullo por parte de su creador es basada en unos hechos históricos. Es una alegoría de la piedad hipócrita del dueño del cañamelar, el conde de Casa Bayona y la feroz autonomía y dignidad personal del esclavo Sebastián. Es 1795 y el conde teme rebelión como ha habido en la isla vecina Haití. Propone una cena para doce de sus esclavos en la noche del jueves santo para predicarles sus ideas franciscanas de aceptar su miseria con alegría.

Durante la cena, Sebastián se convierte en Judas, desafiando el poder del conde/salvador y entrándole en un debate que Dennis West ha nombrado "la profunda e intrincada dialéctica hegeliana de señoría y servidumbre." (Chanan, p. 273) Vemos que el poder del conde depende de la entrega de los esclavos y la aceptación de su autoridad.

Mientras la cámara enfoca en las dos caras, el conde insiste en que Sebastián le reconozca pero Sebastián le escupe en la cara. El esclavo sigue siendo su propio hombre. Sus continuas huidas a alto riesgo son otro testimonio de su independencia intelectual. Suya es la escena más larga del filme, que dura casi una hora en que aprovecha del estado ebrio del conde para contar una fábula africana que desacredita todo lo que había dicho su amo. Su fuerte identificación con su cultura africana y como un hombre libre en espíritu aún en su servidumbre le hace de Sebastián el hombre más fuerte

de todos los africanos, temido tanto por la estructura de autoridad como por los otros esclavos por el peligro que su oposición les puede presentar.

Otra cuestión de identidad se destaca en *La Última Cena*: la del ingeniero francés, un mulato cuya mezcla racial le imposibilita una sola lealtad étnica. Es un refugiado de la revolución de Haití en la cual no solamente los blancos resultaron expulsados o asesinados sino muchos mulatos también (Downing, p. 291). Ese personaje se alinea con los blancos ó los negros alternativamente de acuerdo con la situación. Por un lado le aconseja al conde la necesidad de comprar a más esclavos para poder usar sus nuevas invenciones y por el otro extremo le ayuda a Sebastián a escapar. No se identifica fijamente con un grupo, como en *Cumbite* Manuel no fue aceptado totalmente por ningún grupo.

En los dos filmes el protagonista negro es una figura histórica pero su papel no ha cambiado suficientemente; por implicación aún bajo la revolución. Intertextualmente en la obra de Alea vemos que el negro es sobrerrepresentado entre los más humildes trabajadores en obras como *Hasta Cierta Punto* y *Memorias del Subdesarrollo* en la cual se ve un empleado negro servir agua a los blancos participantes de un congreso político-literario mientras los últimos sermonean sobre el racismo en Los Estados Unidos.

En *Cumbite* y *La Última Cena* se observa como funciona y como se conserva la hegemonía: En *Cumbite* los dominados rehusan liberarse temiendo lo desconocido y resignándose a su miserable suerte. En *La Última Cena* experimentamos el mecanismo que describe Antonio Gramsci de la ubicua tensión entre quien controla y quien es controlado y el constante esfuerzo del controlador por asegurarse la fidelidad del rebelde (Downing, p. 294).

III. MARICONES

Uno de los filmes cubanos más populares y conocidos fuera de la isla, y la mejor conocida en Los Estados Unidos hasta la fecha, es *Fresa y Chocolate* de 1993. De cierta medida es la película que más repercusiones ha tenido dentro y fuera de Cuba, atribuible en parte a su, comparativamente con otros filmes cubanos, mayor distribución, especialmente en Los Estados Unidos, hecha posible por el actor/director/productor estadounidense Robert Redford. La obra es la adaptación cinematográfica del premiado cuento de Senel Paz, *El Lobo, El Bosque y El Hombre Nuevo*, Premio Juan Rulfo, 1990 (Évora, p. 51). También el cuento original fue adaptado a teatro en 1992 y disfrutó de un gran éxito entre todo tipo de públicos.

Es entre las primeras y pocas películas cubanas, pero no la única, que hace a una persona homosexual el centro del argumento y del discurso y que *simpatiza con tal personaje*. A pesar de ser una caracterización muy aceptable, destinada para un público mayormente heterosexual y no iniciada al mundo gay, logra su obvia misión de predicar la tolerancia política y cultural.

Políticamente Alea mantenía una actitud tolerante hacia los homosexuales durante toda su carrera cinematográfica. Durante los años del UMAP (Unidades Militares en la Ayuda de la Producción) Alea, como todo el ICAIC, negó de participar en la condenación de homosexuales. No obstante también defendía la revolución contra sus detractores más feroces. En 1984 en forma de contestar al director del documental *Mauvaise Conduite* (Conducta Impropia) Néstor Almendros, Alea dice en el periódico neoyorquino *Village Voice*:

No vivimos en el paraíso terrenal. No somos todavía la gente del futuro que nos gustaría imaginar. El prejuicio, la injusticia y la ineptitud siguen todavía y sabemos que nuestra lucha contra todos éstos es parte de la lucha contra aquéllos que nos quieren destruir. (Lumsden, p. vii).

Alea había dicho que el mismo Almendros fue un destinatario especial de *Fresa y Chocolate* (Évora p. 53). Desgraciadamente, ese comentario salió después de la defunción del director exiliado (Smith p. 82). Eso causó un incontestable efecto dañoso, particularmente entre los críticos homosexuales quienes suelen opinar con mensurada negatividad en cuanto esta obra.

Una limitación de la identidad del protagonista homosexual, Diego, es que aunque se retrata como una persona compleja su caracterización es algo restringida a la “loca” o “maricón” estereotípico, como es, aún más, el único otro personaje homosexual, su amigo Germán. Tal vez fuera para hacerlos más aceptables y cómicos para un público popular que exige mucho humor de su cine. Esto se ve también en los programas cómicos en la televisión cubana que dependen de los estereotipos para sacar una risa barata (Lumsden, p. 80). Miguel, el único personaje machista, Miguel, el compañero comunista de David representa el lado siniestro del UJC (Unión de Jóvenes Comunistas) y es también una caracterización del homofóbico de siempre. La expresión del punto de vista homosexual en la película es además un poco antigua para públicos más sensibilizados que el cubano.

A pesar de estas limitadas y tradicionales caracterizaciones, la identidad del homosexual, es un factor importante en el desarrollo de ese cine nacional. Diego es un personaje humano; no es el monstruo seductor de jóvenes que se veía con cierta exclusividad anteriormente. Es un hombre agradable pero difícil también. Su humanidad desafía las nociones de David, como representado del pueblo cubano. La narrativa de Diego es otra voz que sale a la pantalla a contar su historia. Diego no solamente representa al hombre gay sino al hombre de cultura y gustos refinados que se veía como subversivo por sus meras preferencias. Hay que tener en cuenta que Diego se sintió obligado de salir por sus posturas políticas, no por su homosexualidad. Diego cuestiona cierta obcecación del sistema cuando declara que no se quiere ir, sino que se tiene que ir. Es

la misma ceguera que al principio impide la amistad entre David y Diego, el prejuicio, el miedo del desconocido, del otro. Ese miedo se puede traducir al sexismo, al racismo o la homofobia como en el caso tratado en la película.

Se critica el filme por no ser bastante radical pero eso es una falta de comprender su meta. Alea nos dice que para él y para Senel Paz el guionista de la película, el tema central “no es tanto el homosexualismo como la intolerancia” (Évora p. 53). El primer paso en el tratamiento de la cuestión se ha dado con esa obra. Es su prudencia que consiguió abrir al espacio a la identidad del gay en el cine cubano. Ahora será la tarea de los sucesores de Alea ampliar ese espacio a identidades más diversas y radicales de los hombres y las mujeres homosexuales.

Después de todo, la recepción entusiasta de esta película por el pueblo cubano, especialmente el *habanero*, es su *gran logro*. Abrió el discurso sobre un tema antes tabú y reprimido políticamente. En Cuba el homosexual y su represión son ahora más visibles. La libre distribución de *Fresa y Chocolate* en la isla y en el extranjero es una admisión tácita por el régimen castrista de la contraproductividad de su antigua política homofóbica. Es más, la crítica de la opresión hacia el homosexual es contextualizada en la obra junto con la crítica de la opresión de la libre expresión artística, de la mujer, y de la religión.

Desafortunadamente, parece que el ICAIC todavía no está tan evolucionado para dejar a sus miembros homosexuales tratar temas gay en sus producciones. Lumsden cita a un anónimo cineasta recién exiliado que acusa al ICAIC de esa práctica, mencionando como ejemplo el hecho de que en la película y en la pieza teatral los intérpretes no eran homosexuales, por lo menos abiertamente (Lumsden, p. xi).

La obra de Alea exhibe una riqueza de voces que representa dignamente al multicolor tapiz humano de Cuba. En conclusión, a pesar de la fama controladora del Estado cubano, su más eminente

director ha podido hacer críticas socioculturales con obvios mensajes políticos dirigidos para el régimen y aun así disfrutar de una continua libertad artística, que no se encuentra con mucha frecuencia en el cine de muchos países supuestamente más libres y tolerantes.

OBRAS CITADAS

- Burton-Carvajal, Julianne, "Regarding Rape" en King, John, Ana María López y Manuel Alvarado, eds., *Mediating Two Worlds*. London: British Film Institute, 1993, p. 267.
- Chanan, Michael., *The Cuban Image: Cinema and Politics in Cuba*. London: British Film Institute Publishing, 1985.
- Downing, John D.H., "Four Films of Tomás Gutiérrez Alea" en John D.H. Downing, ed., *Film and Politics in the Third World*. New York: Praeger, 1987, pp. 279-302.
- Évora, José Antonio, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid. Cátedra, 1996.
- Firk, Michelle, "De La Habana al Ranelagh", en *Image et Son*, núm. 91, diciembre 1964, p. 43.
- Fornet, Ambrosio, *Alea: Una Retrospectiva Crítica*, Edición definitiva. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- D'Lugo, Marvin, "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema" en King, John, Ana María López y Manuel Alvarado, eds., *Mediating Two Worlds*. London: British Film Institute, 1993, pp. 279-284.

- Lumsden, Ian, *Machos, Maricones and gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1996.
- Oroz, Silvia, *Tomás Gutiérrez Alea, Los Filmes que no Filmé*. La Habana: Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1989.
- Pérez Turrent, Tomás, "Cuba y los Otros" en *Positif*, núm. 70, junio 1965, p. 37.
- Pick, Susana, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin, TX: University of Texas Press, 1993, p. 47-55.
- Smith, Paul Julian, *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba 1983-1993*. London: Verso, 1996, pp. 81-98.

Cine postmoderno y parodia: historia, subjetividad e ideología

Jesús Sánchez*

CINE CLÁSICO Y LA POSICIÓN DE CAHIERS

LA REVISTA CINEMATOGRAFICA *Cahiers du Cinema* emergió en el cargado ambiente social e intelectual de la Francia post-68. *Cahiers* representa una crítica muy rigurosa y políticamente implicada cuyo proyecto central era el de elaborar un método crítico con el que analizar las películas y su contexto social. Su objetivo final era el de transformar la relación entre las películas y la ideología de la cultura en la cual se veían, este objetivo se consiguió a través de una análisis marxista de la función y el efecto de la ideología burguesa aplicada a la creación de películas y una reescritura de la historia y teoría cinematográfica.

Cahiers hizo de la relación dialéctica entre ideología y representación el tema central de su análisis, esto es, como la vida social es representada a nivel ideológico por un aparato cinematográfico burgués. Los problemas que *Cahiers* trataba tenían un componente político tal como el concepto de poder y la lucha de clases y su proyecto se definía en términos de política, no poética, de la representación. Los textos teóricos de *Cahiers*, aquellos que abordan los

* Universidad de Miami.

aspectos ontológicos e históricos del cine, usan como punto de partida la manifestación cinematográfica de la realidad. Como apuntan Comolli y Narboni, el análisis del realismo cinematográfico es elaborado a través de un estudio detallado del estado de la imagen fílmica y la forma que asume en diversas prácticas que emergen en diferentes condiciones sociales. El objetivo final de este análisis es la búsqueda de un conocimiento de la verdad histórica de la representación cinematográfica. Igualmente, hay un interés por develar la relación entre discurso y espectador en el contexto ideológico.

El resultado es un concepto de ideología burguesa como una red global de representaciones y significados en la cual los objetos, sujetos y hechos ocupan su lugar dentro de las demandas y requerimientos de un orden capitalista. La ideología, según *Cahiers*, funciona para asegurar la reproducción del orden social. La ilusión que el cine crea, la representación de lo real, es estudiada por *Cahiers* a través de un complejo análisis ideológico que lleva parejo un intento de transformar la institución cinematográfica y la relación de su audiencia con ella. Althusser, Lacan, y Derrida proveen las referencias teóricas necesarias para emprender con rigor metodológico el análisis de la realidad ideológica del discurso cinematográfico.

Cahiers articula dos discursos fundamentales: el materialismo histórico, cuyo terreno es la historia y la economía; y el psicoanálisis, cuyo discurso se centra en otro terreno, el del inconsciente.

El mundo visible no es inocente o natural sino un mundo transformado por procesos sociales. No hay relación directa o transparente entre lo visible y sus causas. Por el contrario, las apariencias adoptan la forma de un jeroglífico, el cual no tiene una relación inequívoca con lo real. Lo visible oculta las leyes económicas y sociales que lo generan, y las películas (como fenómeno de lo visible) describen un mundo que tiene una apariencia ilusoria. Su apariencia de inteligible es el resultado de un proceso social llamado ideología. El hecho de que esta ideología se compone de un sistema de representaciones que garantiza el mantenimiento de un mundo

místico, hace necesario una claridad metodológica que muestre lo que estas apariencias ocultan. Para *Cahiers*, los signos visibles deben ser leídos a través de una estrategia hermenéutica que tiene el poder de interpretar y explicar. El análisis de la función social de la ideología y la complicidad del cine –como institución– con el orden capitalista le debe mucho a la obra de Althusser. Para Althusser, los aparatos ideológicos, incluido el cine, funcionan para asegurar el carácter engañoso de la apariencia social de las cosas.

La representación cinematográfica de la realidad es, en otras palabras, una construcción social impuesta por los requerimientos ideológicos de un orden social dado. Siguiendo a Oudart, la exposición del efecto que la “realidad” ejerce en el espectador toma la forma de un análisis de la posición subjetiva del espectador de las artes visuales desde la pintura medieval.

La impresión de un mundo ficticio continuo, homogéneo y real es reforzada a través de recursos sintácticos a los cuales *Cahiers* se refiere como “escenografía” del cine clásico. Un conjunto de normas relacionadas con la dirección escénica, las miradas, el fuera de encuadre, etc... se integran con formas narrativas para establecer una relación con el espectador e instituyen una institución fílmica codificada de lo real.

El estilo clásico, según Bordwell, Staiger, y Thompson, está interesado en contar una historia, pero de una manera realista, a través del encubrimiento de su carácter artificial a través de técnicas tales como la narración continuada, la iluminación, edición, encuadres, movimientos de cámara, etc. que resultan invisibles para el espectador.

La estandarización y otras prácticas industriales garantizaban que toda película procedente de Hollywood, siguiera –al margen de su singularidad– el paradigma clásico.

Bordwell y otros distinguen tres estilos que transgreden este paradigma clásico: la película artística, asociada con directores como Fellini, Bergman, Truffaut, Visconti y Kurosawa, la cual se define a

través de la exploración de la complejidad psicológica y su narrativa difusa basada en la elocuencia del autor; el cine de vanguardia, el cual rechaza la causalidad narrativa y la sustituye con las características espaciales y temporales propias de la forma cinematográfica; y el cine modernista, en el cual el sistema espacio-temporal se hace evidente y comparte con la dimensión narradora el papel de estructurar la película. Este es el caso de las películas de Eisenstein, Ozu, Tati, Godard y Duras.

Películas artísticas y modernas como "Blow-up" de Antonioni, "Al final de la escapada" de Godard, "El año pasado en Marienband" de Resnais, "8 y ½" de Fellini, "Persona" de Bergman, y "Bella de día" de Buñuel representan la alternativa al modelo clásico. De hecho su éxito comercial y crítico ayudó a establecer un nuevo modelo de narración cinematográfica. En estas películas, la clara dirección de la historia y sus elementos causales están ausentes. Los personajes parecen no tener un rumbo en sus vidas, son pasivos, apáticos, y moral y psicológicamente imperfectos. La historia se disuelve en fragmentos y carece de un rumbo recto y enérgico que conduzca que conecte sus diversas partes. Son estas películas donde la dramaturgia clásica se rompe en pedazos frente de los espectadores.

Christian Metz reúne algunas de las reivindicaciones claves del cine moderno, entre las que se incluye al autor del director como autor en lugar de un mero empleado del estudio, el ataque a las convenciones teatrales y una actitud contemplativa. Todas ellas tienen en común la presunción de que el cine moderno rechaza o se mueve más allá de la narración. Aunque Metz no usa un vocabulario postmoderno, sus ensayos contienen implicaciones importantes para la teoría cinematográfica postmoderna. De hecho, Metz niega la posibilidad de concebir la expresión cinematográfica como un arte autosuficiente, insistiendo en la necesaria impureza del cine y sus similitudes con diferentes artes y géneros.

2. EL POSTMODERNISMO VA AL CINE, PERO NO DEL TODO

Aunque el cine y arte moderno-definido de acuerdo al canon establecido por *Cahiers* –se define por medio de su oposición a la sociedad burguesa; la sociedad de consumo incorporó este arte y cine y neutralizó en buena medida su aspecto subversivo. Jean-Luc Godard, por ejemplo, representa esta capacidad para provocar e irritar. Muchas de sus obras fueron prohibidas en países como España e Italia durante los años setenta y ochenta por atacar instituciones como la iglesia católica. El arte moderno se convirtió así en otro aspecto de la vida diaria, comercializado y hecho popular, en otras palabras, transformado en un objeto de consumo y directores Fellini, Truffaut y Kurosawa, por ejemplo, ganaron Oscars por sus películas.

En su introducción del postmodernismo en la revista cinematográfica *Screen*, Hayward y Kerr sitúan la ascendencia del postmodernismo en el vacío teórico de los primeros años de la década de los ochenta como resultado de la rápida fertilización entre el Marxismo y Psicoanálisis en los 70 y 80. Este discurso es recogido y expandido en la obra de Fredric Jameson, uno de los intelectuales americanos marxistas de la actualidad, dentro del armazón teórico de su crítica cultural de una manera que, de acuerdo con el propio Jameson, conecta su trabajo con aquel de autores postmodernos tales como Derrida, Lyotard, Baudrillard y Foucault.

En su artículo “Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text”, Jameson (1987) justifica su elección de películas para analizar el modernismo y postmodernismo en términos culturales en que el terreno de lo postmoderno es frecuentemente definido en términos visuales y también en la *popularidad del cine*, el cual ha reemplazado a la novela en la función artística de ilustrar las características de la sociedad en cual esta es producida.

En la misma línea de Adorno y Horkheimer, Jameson se propone estudiar la herencia moderna en el cine. Así como la pintura, la

literatura y la música moderna, el cine moderno resiste y exhibe simultáneamente su estatuto como objeto de consumo. Jameson considera que el énfasis moderno en el estilo es una insistencia en la capacidad de cada director de expresar su singularidad. Cada uno se expresa con un estilo único y propio, que distingue a cada director. Claramente, el modernismo se basa en la invención de un estilo personal, inconfundible que distingue a cada director. En "Postmodernism and Consumer Society", Jameson expone como la estética moderna esta por tanto muy vinculada a una concepción única y privada de la identidad, a una personalidad única de la que se puede esperar una versión peculiar del mundo a través de un estilo personal e inconfundible.

Aunque Jameson no menciona ningún director o película en particular, resulta relativamente fácil pensar en la figura de la "película de autor" que dominó ciertas esferas cinematográficas –especialmente en Europa– durante los años 60 y 70, como un modelo de la mirada moderna que organiza el análisis estilístico de una película alrededor de la figura del director-autor.

Jameson basa gran parte de su análisis del postmodernismo en la creación cinematográfica, en particular en una categoría de películas que el asocia con la idea de "nostalgia".

Las características que Jameson ve en el postmodernismo (pastiche, esquizofrenia, dislocación espacial y temporal) son similares a aquellas identificadas por otros teóricos como Baudrillard y Lyotard. Pero para Jameson (1983) éstas tienen una carga moral; el postmodernismo está íntimamente ligado a la idea de pérdida. Para Jameson, el arte de la cultura postmoderna solo puede hablar de "el inevitable fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el aprisionamiento del pasado". El arte postmoderno sólo puede reflejar la nostalgia del sujeto postmoderno atrapado en su propia subjetividad.

En la misma línea que Bordwell y otros, Jameson sugiere que el modernismo se caracterizó una capacidad opositora que el capita-

lismo tardío coptó, y donde otros intelectuales ven un potencial político en el reto postmoderno a los sistemas de representación tradicionales, Jameson parece poco convencido de este potencial, posiblemente debido a su bagaje marxista.

En su ensayo "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", Jameson expone su idea de "el desgaste de la historia", la pérdida –si no la muerte– de cualquier sentido de continuidad histórica o contextualización, la cual queda representada en lo que el denomina "película nostálgica". Es aquí donde el cine muestra todo su potencial como producto postmoderno. Jameson ofrece un paralelismo entre la progresión histórica de la arquitectura postmoderna, con su canibalización de estilos pasados y la combinación de estos en una especie de *collage*, y la evolución de los aspectos más "retro" del cine postmoderno.

Tal como sucede en otras áreas de la cultura contemporánea, Jameson (1991) apunta que el colapso de la ideología estética de la modernidad acarrea una cultura de estilos múltiples que al mismo tiempo se combinan y se enfrentan en una polifonía turbulenta de voces descontextualizadas. Este fenómeno da lugar a la pérdida de un sentido histórico, una pérdida de identidad, de manera que lo que este arte del pastiche representa es estilos individualizados y narrativas dislocadas.

Para Jameson, cuando la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es el recurso del pastiche el cual, según Jameson, es como una parodia hueca, una parodia que ha perdido su contenido humorístico.

La práctica del pastiche, la imitación de estilos desaparecidos, se puede observar en las "películas nostálgicas". Jameson sugiere que somos incapaces de concentrarnos en el presente, que hemos perdido nuestra habilidad para situarnos históricamente; en otras palabras, como sociedad somos incapaces de enfrentarnos al concepto del tiempo. Nostalgia es el concepto utilizado por Jameson

para referirse a la separación entre "historia real" (moderna) y la "historia de estilos estéticos" (postmoderna).

En películas como "American graffiti", "El conformista", "Fuego en el cuerpo", y "Chinatown" Jameson (1991) ve un "intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido". Jameson se refiere a la colonización de nuestro pasado inmediato y apunta que la preferencia por películas basadas en citas u homenajes representa un intento de desarrollar una intercontextualidad como recurso estilístico que combina el pasado y la profundidad histórica, el cual sustituye la verdadera historia con la historia de estilos. Jameson interpreta este nuevo código estético como una señal del desgaste de nuestro sentido histórico y la incapacidad de vivir la historia de una manera activa.

Como ejemplo, Jameson (1991) analiza "American graffiti" de George Lucas (un *remake* de la película "I vitelloni" de Federico Fellini) y sugiere que la sociedad estadounidense de los 50 se ha convertido en "el perdido objeto de deseo". La idea de la sociedad de los 50 representa una compleja red de significados: la estabilidad ideológica del periodo de postguerra, pero también los primeros signos de la rebelión de una generación que queda reflejada en el nacimiento del rock y la idea de la cultura adolescente. En cualquier caso, Jameson (1991) señala que no hay un intento real de representar la década de los 50 de una manera real. Mas bien, lo que se intenta es aproximarse al pasado a través de connotaciones estilísticas que no van más allá de la imagen.

Jameson insiste en la idea de que el cine contemporáneo muestra restos de impulsos clásicos y modernos (autor, realismo social, géneros) pero estos están totalmente despojados de todo contenido debido al componente nostálgico que los impulsa.

En resumen, para Jameson (1991), la postmodernidad implica una sordera histórica. El postmodernismo acarrea la destrucción de lo real y la utilización de la hiperrealidad para representar el mundo. El referente estilístico del postmodernismo es la idea del

pastiche o *collage*, cuyo resultado es una combinación de imágenes extraídas de modos de representación populares y cultos acompañado por la desaparición del autor y la tendencia a la cita estilística. Según Jameson, estas son las características del *postmodernismo*, en cuanto al cine se refiere, o incluso más allá del cine (1988).

3. EL GIRO POSTMODERNO

En su artículo "Metacinema: A Modern Necessity", William Siska caracteriza el cine modernista a través de una nueva clase de autoreflexividad que reta el *modelo tradicional de Hollywood* que retiene una noción de la estructura narrativa transparente y ortodoxa que se refleja en películas como "Sunset Boulevard", "Cantando bajo la lluvia" y, más recientemente, "Shakespeare enamorado".

La terminología usada por Siska puede causar alguna confusión. Lo que él denomina "tradicional" es lo que en otros muchos contextos, incluido este artículo, es descrito como "clásico", "moderno", o "modernista". Por otro lado, Siska utiliza el término "modernista" para referirse a la clase de películas que aquí se describen como "postmodernas".

La versión modernista adopta la forma de una insistencia en la intransitividad formal expresada a través de técnicas tales como la ruptura de la cadena causal de la cual depende la motivación de los personajes y la historia, la fragmentación temporal y espacial, o la introducción de formas extrañas de información. Pero ¿qué pasa si el elemento extraño que se introduce es la parodia? Es más, ¿qué pasa si lo que se parodia es la propia introducción de ese elemento extraño? Lo que pasa es algo que podría ser calificado como postmoderno, algo que muestra un reconocimiento respetuoso del carácter continuo de lo cultural al mismo tiempo que cuestiona la autoridad de dicha continuidad. Lo postmoderno es en este senti-

do menos serio y radical que lo moderno. Ideológicamente es más ambivalente y contradictorio. Así, "Stardust" de Woody Allen sería la versión postmoderna de la modernista "8 y ½" de Fellini. Como Siska (1979) sugiere, se trata de una narrativa conscientemente intransitiva que al mismo tiempo explota el poder de la transitividad para crear una identificación del espectador con la película.

Siska también señala que el postmodernismo –al que él se refiere como "modernismo"– simultáneamente desestabiliza y reafirma la ideología dominante a través de su referencia al espectador como sujeto y objeto al mismo tiempo de la ideología. Ésta y su relación con la subjetividad es un concepto central del postmodernismo, el cual marca la transición entre una ideología liberal, burguesa y humanista y algo que todavía está por definirse claramente.

El reto al concepto moderno de un sujeto coherente y autónomo ha partido desde diferentes frentes intelectuales: el marxismo, el postestructuralismo, la filosofía de Lacan, etc. Pero mientras estas alternativas atacaban los fundamentos modernos de la experiencia en el "yo consciente", al mismo tiempo que permanecían dentro de un esquema humanista, el postmodernismo conlleva una especie de doblez conceptual, ya que reafirma al mismo tiempo que subvierte la idea de un sujeto coherente, autosuficiente, como el centro de la acción y el significado. Esto queda representado en películas como "Carmen" de Carlos Saura y "Zelig" de Woody Allen. En "Zelig", por ejemplo, Allen juega (conscientemente o no) con la diferencia entre un sujeto total en sentido moderno y un sujeto fragmentado, pero aun congruente, en sentido postmoderno.

Esta aproximación al postmodernismo como parodia y su contribución a una mirada crítica de la sociedad contrasta abiertamente con la manera en que Fredric Jameson presenta el postmodernismo como un ejercicio de "sordera histórica" y "nostalgia". Mientras que la identificación del postmodernismo con la paro-

día y su capacidad subversiva sugiere un potencial revolucionario, Jameson –con su idea de nostalgia– subestima las cualidades radicales y subversivas del postmodernismo. Uno de los grandes problemas con la manera en que Jameson aplica el término “postmodernismo” en el campo cinematográfico es que este término ha sido utilizado para referirse a películas que carecen por completo de este componente subversivo pero que, al mismo tiempo, caen en la categoría de “película nostálgica” y su papel como recreación reverente del pasado. Es más, la etiqueta de “película nostálgica” y su uso implica una reagrupación “caníbal” de la que pocas películas pueden escapar. Así, películas como “Chinatown”, “Diva”, “Terciopelo azul”, “Regreso al futuro III”, y “El resplandor” pertenecen a la misma categoría como películas nostálgicas.

Siska (1979) mantiene que mientras la intransitividad narrativa es raramente usada en las películas modernas, esta cualidad es la que define a las películas postmodernas. Siska sostiene que la narrativa adquiere un carácter intransitivo cuando el proceso causal que alimenta la acción y da sentido a la historia se ve interrumpido o confundido a través de la fragmentación temporal o/y espacial o a través de *formas insólitas de información*. El cine tradicional no expone el proceso de producción para evitar alejarnos de la historia que está siendo contada. Por el contrario, el cine postmoderno, apunta Siska, tiene como propósito el de alertar al espectador acerca del carácter ficticio de lo que está siendo observado al mismo tiempo que evita una empatía que despojaría al espectador de su poder crítico.

“Carmen” de Carlos Saura es un ejemplo postmoderno de la mezcla de lo real con lo fílmico. Saura traduce la ópera de Bizet y el texto de Merimee –que son considerados ejemplos de arte culto– en un lenguaje flamenco, que es el arte de la *clase humilde y los socialmente marginados*. “Carmen” es una película sobre la relación entre tradiciones pasadas y presentes de la cultura española y el

tradicional arte culto con su querencia por lo exótico, en un sentido estereotipado.

Esta película puede ser tildada de postmoderna por su doblez dialéctica a diferentes niveles. Por ejemplo, la película es consciente pero al mismo tiempo cuestiona la frontera entre géneros y, finalmente, entre la vida y el arte. La película es al mismo tiempo un documental flamenco y el ensayo de algo ficticio, estableciendo así un paralelismo con "Ensayo de orquesta" de Fellini. A esto se añade una trama que el cuadro flamenco empiezan a representar, pero que acaba invadiendo sus propias vidas, con toda la pasión y los celos que esta historia encierra. El hecho de que el espectador frecuentemente no puede distinguir si lo que está viendo es el ensayo de la trama o la propia vida de los actores acentúa el sentido de doblez conceptual. La "Carmen" de Saura combina y alterna la ópera francesa con actuaciones en vivo de música y baile flamenco. Ambas se integran en una versión cinematográfica contemporánea de la historia de Merimee, con lo que se consigue un efecto de "muñeca rusa", la cual cobija varias muñecas en su interior.

En la película, los artistas participan en la creación del mito de Carmen de una manera consciente. Conforme ensayan, los artistas realizan comentarios acerca de su actuación. Estos comentarios valoran sus logros en comparación con previas versiones de Carmen así como con un modelo abstracto de perfección que todo artista persigue.

Estos ensayos y los comentarios de los artistas dan lugar a un diálogo en el sentido Bakhtiano entre las versiones pasadas y presentes de "Carmen", entre los ensayos y la representación. En este diálogo, el cual está basado en repeticiones que varían, la parodia ocupa un lugar central. Apel (1955) expone que el término *parodia* proviene de la palabra griega *parodia* que significa contracanción. Durante el Renacimiento, la parodia fue un término musical usado para señalar el uso de material musical tomado prestado de obras ya existentes. Las nuevas obras eran remodeladas de manera que el

resultado era una fusión de viejas y nuevas melodías. La parodia, por tanto, envuelve un ejercicio de recreación en el cual el tema preexistente sirve como base para una nueva composición.

El crítico literario ruso Bakhtin (1981) señala que el principal objetivo de la parodia es el cuestionamiento de formas de comportamiento social comúnmente aceptadas, lo cual se consigue a través de la interacción entre diferentes discursos sociales. Para Bakhtin, el discurso dialógico más efectivo es la autocrítica. En su apropiación de otras formas y textos cinematográficos, en su transgresión de sus intenciones originales, en la transformación de héroes y actos heroicos en una parodia desmitificadora, "Zelig" de Woody Allen ejemplifica la definición de Bakhtin sobre la parodia autocrítica.

Ruth Pelmutter (1991) se ha referido a los muchos pasajes paródicos que se pueden encontrar en esta película. Pelmutter muestra como la parodia nos lleva más allá de lo puramente textual y nos introduce en el terreno de la formación ideológica del sujeto a través de varios discursos culturales. Esta película, que discurre en los años 20, relata como Zelig, con su condición camaleónica, se convierte irónicamente en el símbolo de su tiempo. Intelectuales reales como Susan Sontag y Saul Bellow autentifican el personaje de Zelig como símbolo. Pero ¿qué significa para Zelig ser un símbolo de algo cuando todo lo que él desea es ser alguien diferente de la persona que es? El único interés de Zelig es el de ser uno más, alguien diferente de la persona que es.

Pelmutter sugiere otra dimensión ideológica de las transformaciones camaleónicas de Zelig: su plasticidad sirve para exponer la alienación y la impersonalidad de las convenciones institucionales y sociales. Personalmente, yo añadiría que a un nivel más elemental, la historia de un "yo" que cambia constantemente en su intento de ser uno más, que es inestable, descompensado, discontinuo, es una parodia del personaje cinematográfico tradicional del cine clásico así como de la búsqueda moderna de la totalidad humana. En

la película, la única totalidad relacionada con Zelig es la creada por el monstruo mediático en su intento de hacerle una estrella.

Pelmutter apunta que lo que hace el trabajo de Allen un producto postmoderno es su posición a la vez dentro y fuera de la cinematografía como institución. Allen usa y abusa las convenciones dominantes para menoscabar el proceso de formación del sujeto así como con la tentación de comprometerse fácilmente con el poder interpelador del cine. Allen cuestiona, en palabras de Pelmuter, la naturaleza de lo "real" y su relación con lo "cinematográfico" a través de la parodia. Esto está también presente en otra película de Allen, "La rosa púrpura del Cairo", donde lo real y lo cinematográfico se mezclan con una evidente ironía.

El proyecto postmoderno nunca pierde de vista el poder seductor de la totalidad moderna; de hecho, la explota. Pero esta explotación se hace con la intención de cuestionar los valores y creencias en los cuales esta totalidad esta basada, con especial énfasis en la construcción del sujeto consciente.

A través del análisis de como "Zelig" y "Carmen" usan la parodia, nos damos cuenta de que la parodia puede ser un vehículo apropiado para abordar el estudio de la historia y la ideología. La parodia puede ser un mecanismo muy poderoso a la hora de expresar opiniones políticas o ideológicas, basta pensar en la reciente película de Roberto Begnini "La vida es bella".

Pero esta no es la única manera de abordar el papel de la parodia dentro del proyecto postmoderno. El ya mencionado Jameson analiza el papel de la parodia como un mero signo de escapismo nostálgico. Pero Zelig, por ejemplo, no trata de evitar un análisis de lo que esta aconteciendo a su alrededor, incluso cuando lo hace de una manera irónica, pero no por ello menos seria. Bien es verdad, que Allen no aborda el concepto de "historia" en términos marxistas, semejantes a Jameson. En su película hay poco, por no decir nada, que nos haga pensar en un referente histórico real.

Lo que Allen muestra es la conciencia postmoderna de que no hay una manera de abordar el pasado que este exenta de problemas. Solo podemos conocer el pasado a través de lo que queda de él, sus restos: textos, documentos, obras de arte, narrativas, etc. que no son mas que medios para acceder al pasado. La parodia, por tanto, es un recurso valido como análisis reflexivo del pasado, tal como es utilizada en "Zelig", una fabricación a gran escala de documentos cinematográficos falsificados.

Como Siska señala, la reflexividad en el discurso postmoderno reflexiona acerca de la naturaleza de lo cinematográfico y es, por lo tanto, un discurso metacinematográfico. En este sentido, las películas postmodernas reflejan la afirmación de Baudrillard –aunque esta idea aparece originalmente en la obra de distintos intelectuales pertenecientes a la Escuela de Francfort– acerca del desplazamiento del centro de la lucha social de la arena de la producción material a la de la producción simbólica, esto es, el territorio de la cultura. En este territorio la lucha social se desata entre aquellos que aceptan y reproducen los códigos de la cultura dominante basándose en la creencia de que la realidad puede ser representada fielmente a través de métodos filmicos neutrales y cuidadosamente controlados y aquellos que resisten dicho fetichismo del signo y señalan que dicha neutralidad no existe. Como Siska sostiene, resulta imposible realizar declaraciones absolutas acerca del mundo que sean consideradas verdades absolutas. La verdad, según Siska, se convierte en algo relativo al punto de vista del que la enuncia. El sujeto, el "yo" que habla, determina el ámbito de lo que puede ser conocido por dicho sujeto. Siska (1979) apunta que la idea de un "texto abierto" es la consecuencia natural de la desintegración de la creencia en absolutos en términos sociales, éticos y estéticos.

El argumento radical del cine postmoderno es que la verdad, la objetividad, la realidad no existen como tales. Las películas modernas representan una calculada ecuación entre el autor, el texto, el espectador, y la realidad que presenta al autor como una especie de

observador que lo sabe todo, el texto como una ventana abierta al mundo, y el espectador como un consumidor pasivo. Para el postmodernismo, estos son elementos de un código más o menos oculto que determina el significado. El postmodernismo insiste en revelar dicho código. El cine postmoderno muestra como el director y el espectador se enfrentan a un sistema de producción de signos y el como se opera este sistema es un aspecto crucial. Si este sistema se opera al margen de toda convención tradicional o moderna cuyo objetivo es precisamente el de ocultar la propia existencia de dicho sistema y que está basada en la creencia de que la comunicación tiene que ser sustentada por principios objetivos, universales, externos a las personas, entonces la relación autor/espectador entra en una nueva dinámica.

Esta dinámica, que podemos llamar postmoderna, esta basada en la habilidad humana para escucharse unos a otros y entender lo que el otro esta expresando. A un nivel cinematográfico, la escritura y el método de estos ejercicios de experiencia del otro nos comprometen directamente porque se supera lo que en el psicoanálisis se llama la esfera de las relaciones objetales, y los objetos se convierten en sujetos. Esta aproximación al otro significa renunciar a la negación o la asimilación de ese otro, significa dejar sitio al otro, para que este se manifieste en sus propios términos, con su propio discurso. Esta aceptación de la alteridad, esta reducción de la voluntad de poder, esta deconstrucción del sujeto único es en cualquier caso mucho más que un puro ejercicio estético. Es un gesto ético que requiere que todas nuestras acciones estén fundamentadas no sólo en el "yo" sino también en el "otro". En este sentido considero que el problema de la vinculación social (¿y qué es el cine sino otra forma de vinculación entre personas?) debe ser abordado desde el principio de la alteridad que constantemente nos atraviesa y la que me gusta pensar como el espacio social en el que las personas puedan comenzar a dotarse de una comunidad, esto es, que puedan comenzar a establecer libremente sus finalidades y a

buscar la práctica adecuada para alcanzarlas en común con otras personas.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books, 1971.
- Apel, Will, *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1985: 367.
- Comolli, Jean-Louis and Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism". *Cahiers du Cinema*, 216, October 1969.
- Hayward, Philip and Paul Kerr, "Introduction". *Screen* 28.2 (1987): 2-8.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society" *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press 1983. 115-25.
- Jameson, Fredric, "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text". *The Linguistics of Writing*. Eds. Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant, and Colin McCabe. New York: Methuen, 1987.

Jameson, Fredric, *The Ideologies of Theory: Essays, 1971-1986*, vol. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988: 112-3.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Metz, Christian, "The Modern Cinema and Narrativity". *Film Language*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974: 185-227.

Oudart, Jean-Pierre, "Cinema and Suture" *Cahiers du Cinema*, April-May 1969.

Perlmutter, Ruth, *Comedy/Cinema/Theory*, ed. Andrew Horton, University of California Press, 1991.

Siska, William, "Metacinema: A Modern Necessity". *Literature/Film Quarterly* 7 1979: 285-9.

La sombra del caudillo, testimonio fílmico de una candidatura presidencial dos veces censurada

*José Mario Martín Flores**

LA VERSIÓN FÍLMICA de *La sombra del caudillo* (1960), dirigida por Julio Bracho (1909-1978), constituye un fenómeno único en la evolución de la cinematografía mexicana, primero fue censurada en 1960 y siete lustros después de nuevo en 1995. Las cuales son circunstancias suficientes para atraer la curiosidad del investigador hacia explicaciones que clarifiquen las causas de la extraordinaria vigencia tanto del texto novelístico, como de su producción fílmica.¹ Con la primera censura de *La sombra del caudillo* se impidió el salvamento del cine mexicano y se causó un retraso en su desarrollo de casi un cuarto de siglo, ya que fue la primera y la última cinta de un ambicioso proyecto gubernamental de rescate del cine nacional. El estudio de este texto fílmico representa un momento coyuntural que permite reconocer las variables de producción, control y exclusión más importantes de la llamada crisis estructural del cine mexicano.

* *Universidad Estatal de San Diego.*

¹ *Sólo hay otro caso reconocido de censura abierta en la historia del cine mexicano: El grito (1969) dirigido por Leobardo López Areche, se plantea una denuncia realmente militante contra la brutal represión del movimiento estudiantil del "68", López Areche pagó con cárcel su propuesta fílmica.*

La sombra del caudillo fue la primer película de un proyecto apoyado por la Secretaría de Educación, por la Secretaría de Gobernación, por el Banco Nacional Cinematográfico, la Cámara de Senadores y el Departamento del Distrito Federal. Colaboraron también algunos cineastas y Martín Luis Guzmán; todos, en un esfuerzo común para primordialmente cambiar la dirección del cine mexicano empobrecido temática, técnica y estéticamente, cine que ya no podía mantener el interés de la intelectualidad, ni tampoco el de las clases alta y media nacionales como consumidores, y lo más grave era que para 1960 había perdido irremisiblemente el mercado internacional.

Se puede medir la magnitud del proyecto de rescate de nuestra cinematografía, simplemente, al observar el desesperado esfuerzo que trataba de reunir al mejor capital humano del momento para lanzar la película puntal (*La sombra...*), bajo la dirección de Julio Bracho reconocido por de la Vega Alfaro como "el mejor director del cine refinado" (de la Vega, 83). Se seleccionó a Bracho por su sólida preparación como director de cine experimental y teatro de vanguardia, Bracho a partir del inicio de los cuarenta abre espacios a una nueva generación de cineastas, sobresale su desencanto intelectual sobre la frustrada cruzada vasconcelista en torno a los efectos de la Revolución, sus cambios laborales, sociales y políticos; a la vez que encarna la postración existencial de la burguesía ante la crisis moral y la modernización.²

² Aquellos tiempos señor don Simón (1941) nostálgica de la cómoda y ligera vida de la burguesía porfiriana. La isla de la pasión en que aparecen los conflictos morales y vitales de los personajes como en Historia de un gran amor (1942), Un distinto amanecer (1943). Protagonizada por Pedro Armendariz y Andrea Palma, es el testimonio alegórico de una generación inflamada por el espiritualismo vasconcelista focalizada a través de la vida privada de un atormentado profesor empujado al suicidio por sus conflictos morales y psicológicos.

En la filmación de *La sombra del caudillo*, Julio Bracho logró reunir, tal vez por última vez, a un equipo de colaboradores y a un elenco de actores de primera magnitud, como auxiliares de producción, a Jesús Cárdenas, Rogelio Chávez y al mismo Martín Luis Guzmán y Mauricio Magdaleno. Conjuntó los mejores actores del momento: Tito Junco, Ignacio López Tarso, Tomás Perrín, Roberto Cañedo, Bárbara Gil, Prudencia Grifell, Carlos López Moctezuma, Victor Manuel Mendoza, Kitty de Hoyos, José Elías Moreno, Narciso Busquets, Angel Murayama, Tito Novaro y otros. Los críticos de cine, productores y directores mexicanos reconocen que con la prohibición de *La sombra del caudillo* en 1960, se canceló la recuperación del cine mexicano y se impidió su desarrollo provocando un retraso de casi un cuarto de siglo.

Parte de los objetivos del proyecto fílmico de 1960 iniciados por *La sombra del caudillo* son explicados en una especie de prólogo didáctico incluido al inicio de la cinta, por propia voz del mismo Martín Luis Guzmán quien aparece en el preámbulo del filme entrevistado por unos periodistas, a quienes clarifica la intención de la película y anticipa sus alcances en la conciencia del espectador. Este preámbulo aunque advierte que la cinta es una lección de historia patria y una obra de ficción, no obstante prepara al público a la acción ciudadana más que a una toma de conciencia, lo que ya constituía un acto político activista en una época de despolitización, autoritarismo presidencial y censura institucional de casi veinte años.³ Dicha despolitización fue introducida principalmente durante

³ *Iniciada con los gobiernos neoliberales de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán, para muchos politólogos fue una traición a la Revolución como enfatiza el historiador Daniel Cosío Villegas "mi decepción llegó no en el periodo de Cárdenas, sino en la sucesión de Cárdenas. Cuando me dí cuenta de que Cárdenas apoyaba a Avila Camacho, que era indiscutiblemente de temperamento y de tendencia conservador, supe que la Revolución mexicana iba a dar la vuelta". (Citado en La presidencia Imperial..., 34).*

el régimen de Manuel Avila Camacho, la discusión de los fenómenos de interés nacional fue desviada hacia el espacio de la revolución financiera y administrativa llamada "El despegue económico" (1940-1966) y hacia la administración de esa modernidad, sin dejar de ejercer un control riguroso de los organismos de poder y mantener una presencia represiva en favor del orden.⁴

El prefacio de *La sombra...* tiene la ambigüedad del código clandestino, por una parte trata de tranquilizar al espectador advirtiéndole que los problemas ahí expuestos narran una problemática ya superada hacia treinta o cuarenta años. Es evidente que la advertencia despertó sospechas en el espectador de 1960 y de 1995, al reconocer que a pesar de haber pasado más de treinta o más de cincuenta años, le resultaba evidente que la corrupción causada por el presidencialismo a todos los niveles del aparato político no había sido resuelta hacia 1960. Héctor Aguilar Camín reconoce que el presidencialismo es "un poder considerable del premio, del castigo y del reparto patrimonial concentrado en esta institución, la mayor del sistema político mexicano"; y designa a López Mateos como "indesafiable" y a Carlos Salinas lo incluye entre los presidentes "de poder absoluto en recursos y atribuciones".⁵

⁴ *A pesar de la aparente civilidad del que Enrique Krauze llama el "Presidente Caballero", este historiador destaca que Avila Camacho era temido por los campesinos y obreros a quienes había prohibido manifestarse con las banderas rojinegras, mantenía el control personal de todas las estructuras de poder gubernamentales, de las paraestatales y aún del clero., por medio de la presencia del ejército. (La presidencia imperial..., 35).*

⁵ *Define varios estilos de presidencialismo (1917-1934) del caudillismo personal de Carranza, Obregón y Calles, la consolidación del presidencialismo (1934-1936) bajo Cárdenas y Avila Camacho, la indesafiabilidad de los presidentes Miguel Alemán, Ruiz Cortínez y López Mateos (1946-1964), los presidentes absolutos de López Portillo a Carlos Salinas. (A la sombra de la Revolución, 297).*

La cinta y la novela establecen por otra parte, cómo la Revolución de 1910 y el proyecto de nación se habían fundado en un sistema desconfiable y que como consecuencia se había tornado ya sin memoria social, sin continuidad, sin dirección, con improvisaciones trucas que nunca llegaban a ser programas o acciones renovadoras, Aguilar Camín desconstruye este llamado "Milagro mexicano" (1940-1966) como periodo de dinamismo financiero, parálisis social y la vigilancia represiva del sistema como una "máquina del silencio" (*A la sombra de...*, 213) La película en 1960 evidenciaba con su actualidad de temas, estrategias y circunstancias políticas, el fracaso de la pretendida modernidad supuestamente lograda por veinte años de "despegue económico", de paz ciudadana, de armonía social y de coincidencia ideológica.

La película fue producida bajo la colaboración y el estricto control de Martín Luis Guzmán que vigilaba la fidelidad de la cinta con la intención, tonalidad, y direccionalidad de su propio texto novelístico. En consecuencia, el texto filmico registra cuidadosamente el ritmo, la intención dramática de los diálogos novelísticos como vehículo esencial narrativo. Se debe considerar, en todo momento, la presencia del subtexto novelístico, debido al cuidadoso diseño cinematográfico, que Martín Luis Guzmán utiliza como sustituto descriptivo o apoyo narrativo. Entre las técnicas de cine ya propuestas por la novela *La sombra...* están: la creación de instantáneas recurrentes que cobran valor estructural y alegórico, la técnica de reflexión de fondo, las distintas distancias y velocidades de las cámaras; que dan a la novela una experiencia de acotaciones de libreto filmico.⁶

⁶ Patrick Duffy en *De la pantalla al texto dedica el segundo capítulo "El cine de la Revolución" en el que detalla nitidamente el sólido conocimiento de las técnicas cinematográficas aplicadas a El águila y la serpiente. Duffy consigna la extraordinaria erudición cinematográfica de Martín Luis Guzmán quien durante*

La novela *La sombra del caudillo*, publicada en 1929 es un análisis sobre las consecuencias negativas de la Revolución a casi una década de consumada y es igualmente una seria denuncia de los mecanismos de poder en que se fundaba el partido gobiernista. La versión cinematográfica cuida de mantener rigurosamente esa misma intención de denuncia, de igual manera desconstruye los principios de “*sufragio efectivo no reelección*” y devela todas las violaciones contra las conquistas revolucionarias de reparto agrario, justicia social, abolición de la represión política. *La sombra...* de Bracho tuvo un efecto poderoso al individualizar en el héroe popular: Ignacio Aguirre, ministro de guerra de la nación, la trayectoria de traiciones y corrupciones al cambio revolucionario prometido al pueblo por décadas. El caracterizar a Aguirre con la fuerza de un individuo de fe, honestidad, valor, lucidez, magnetismo, y por otro lado, con las fallas trágicas (que para los espectadores podrían ser interpretadas como virtudes), de la debilidad hacia las mujeres, su inquebrantable sentido de la amistad y su falta de malicia política. Bracho somete al espectador al sacrificio del héroe de la tragedia clásica con todos los recursos y lugares comunes del género con la intención de evidenciar que no es un relato neutralmente histórico. *Es igualmente obvio que rechaza el tratamiento abstracto de una problemática nacional y que evita los episodios anecdóticos en torno a la Revolución a que se ceñían otros cineastas como los hermanos Rodríguez por esos años.*

Bracho enfatiza en Aguirre su, al principio involuntaria, pero luego gradualmente consciente separación de la maquinaria política manipulada por el caudillo desde la sombra, hasta convertirse en candidato independiente de oposición. Ahora en favor de una renovación moral y del cumplimiento de los principios revolucionarios. La película desarrolla puntualmente cómo el General

su exilio en Nueva York (1915-1920) publicó innumerables artículos de crítica de cine, en colaboración con don Alfonso Reyes. (De la pantalla..., 23).

Aguirre, ya como candidato de oposición, se niega a entregar a sus amigos y aliados políticos para someterlos a la voluntad del candidato favorecido por el Caudillo. Empresas petroleras y constructoras transnacionales le ofrecen apoyo económico para su campaña a cambio de ciertos compromisos con sus proyectos.⁷ La película enfatiza en el hecho que Jiménez por mandato del caudillo vende tierras petroleras que pertenecían al Ministerio de Guerra, a transnacionales norteamericanas, lo que alude a las negociaciones del embajador Morrow con Calles (1927-1928).⁸

Finalmente Aguirre decide no jugar al madrugete político, ni levantarse en armas, por lo contrario, continúa confiando en sus propios generales quienes acaban por traicionarlo y ejecutarlo junto con sus pocos hombres de confianza en un paraje solitario cercano a la capital. De esta masacre escapa el joven intelectual y mejor amigo de Aguirre, Axcaná González. El argumento está calcado sobre acontecimientos ocurridos alrededor de 1927 protagonizados por la propuesta antirreeleccionista del General sonoreense Francisco Serrano y algunos de sus amigos. Como narra el historiador José Fuentes Mares, Obregón y Calles usaron al gobernador de Jalisco para proponer la modificación de los artículos 22 y 23 de la Constitución para legitimar el regreso de Obregón., moción aceptada en septiembre de 1925. Serrano renuncia al gobierno del Distrito Federal (como Olivier en *La sombra...*), para figurar como

⁷ En María Antonieta dirigida por Brachio aparece el embajador norteamericano Dwight Morrow haciéndole la misma oferta al candidato Vasconcelos, al rechazarla se propone la alianza a Calles y Pascual Ortiz Rubio.

⁸ Al finalizar 1927 Dwight Morrow abogado y miembro de la firma bancaria J. P. Morgan & Co. es nombrado embajador en México, con el objetivo de lograr una negociación con Calles en torno al problema petrolero y de la Guerra Cristera. El resultado fue la derogación en 1928 de la Ley petrolera y la promulgación de otra que favorecía a las empresas extranjeras. (A la sombra de la Revolución, 1122-114).

candidato presidencial, mientras Arnulfo R. Gómez lanza su candidatura por el Partido Nacional Antirreeleccionista. Serrano y Gómez (como Olivier y Aguirre en *La sombra...*) forman un frente común apoyado por tres generales. El secretario de Guerra Gral. Amaro, por orden del caudillo Calles neutraliza al Gral. Martínez y al Gral. Almada y el 3 de octubre de 1927 toma prisioneros a Serrano y amigos en Cuernavaca, los llevan en varios coches a un paraje solitario llamado Huitzilac donde fueron brutalmente ajusticiados.⁹

Enrique Krauze menciona que Gómez Morín fue el único sobreviviente que escapó a Europa, desde donde regresó para organizar el Partido de Acción Nacional. Este perfil del joven Gómez Morín-Axcaná González de ideología vasconcelista juega un papel importante en la novela, pero coprotagónico en la cinta. En la versión cinematográfica hay otro subtexto que justifica la existencia de otro diseño argumental: el de la renovación moral, política, educativa y cultural propuesta por la candidatura presidencial de Vasconcelos, ejemplificada en el sacrificio de Aguirre y en la milagrosa sobrevivencia y el exilio de Axcaná.¹⁰ Se debe consignar que Martín Luis Guzmán, (autor de la novela base y colaborador de la película) fue miembro activo del Ateneo de la Juventud y Julio Bracho, director del filme, fue hasta su muerte simpatizante con el movimiento de Vasconcelos. En la novela como en la película *La sombra...* se destaca la desigual lucha entre un líder carismático como Aguirre y uno gris como el general Jiménez impuesto por el caudillo, de igual forma es ineludible la comparación de otra pugna elec-

⁹ *Fuentes Mares, Biografía de una nación. México, Oceano, 1982. pp. 257-261.*

¹⁰ *Bracho en 1976 al dirigir María Antonieta rinde el último tributo a la figura de José Vasconcelos, al líder de la etapa más vigorosa de su vida política, al de la reforma educativa y cultural y al de la campaña presidencial frustrada por el presidencialismo, el fraude electoral y la intromisión extranjera norteamericana, temas ya abordados en La sombra.... Coincidentemente con Aguirre el perfil psicológico y amatorio de Vasconcelos en ambos filmes es sorprendentemente similar.*

toral (1928) entre José Vasconcelos (brillante pensador, elocuente orador y líder magnético) y don Pascual Ortiz Rubio (hombre mediano y deslucido en su trayectoria militar y profesional).^{11,12}

La sombra del caudillo de Julio Bracho surge en el marco del fenómeno que los historiadores llaman “La prolongada crisis estructural del cine mexicano”, periodo que coincide con los regímenes de Adolfo Ruiz Cortínez (1952-58) y Adolfo López Mateos (1958-64), bajo el marco de la tercera etapa del despegue económico que se prolonga hasta 1968. Dicho periodo crítico se debió a múltiples factores como: el creciente control financiero y político gubernamental de la producción, exhibición y distribución de películas nacionales, la inflación de 1958-1966, la pérdida del mercado internacional y de ciertos sectores sociales de consumidores mexicanos, el monopolio familiar de producción y distribución y la exclusión de una gran cantidad de directores de proyectos filmicos, la desaparición de superestrellas, la baja producción industrial, la disminución drástica de la calidad argumental, técnica, ideológica y artística de las películas, una búsqueda de cine ligero y de bajo presupuesto para conseguir ganancias fáciles, la feroz competencia del cine extranjero (especialmente de Hollywood), ahora con cintas

¹¹ José Fuentes Mares destaca el contraste entre ambos candidatos y sus consecuencias políticas. (Biografía..., 265).

¹² Es posible que haga en la novela y la película *La sombra...* alusión a la última rebelión contra el callismo sofocada sangrientamente como todas, eran los Generales: Escobar, Manso, Topete, Urbalejo, Aguirre y Fox, la elite del obregonismo resentido. Llamaron corriente renovadora. A Aguirre lo cogieron y fusilaron en Veracruz, Escobar huyó a EE UU y Canadá. (Biografía..., 264). El 14 de febrero de 1928 en Topilejo se asesina a muchos opositores vasconcelistas al régimen sin juicio de por medio, la orden fue dada por Calles “Jefe Máximo de la Revolución” y la responsabilidad para el régimen de Ortiz Rubio, hecho que subyace en el texto novelístico y la cinta cinematográfica de *La sombra...*

subtituladas, el surgimiento de la televisión, la repetición degradada de los mismos géneros cinematográficos y sobre todo, el ejercicio de la censura por medio de las estructuras legales, políticas y laborales en manos del gobierno.¹³

Para contrarrestar dicha decadencia se planeó el programa de rescate del cine mexicano con *La sombra del caudillo* como película puntal, se proponía combatir al empobrecimiento temático, técnico, de dirección, actuación y producción, como lo señala Emilio García Riera (*Historia del cine mexicano*, 90-115). El cine masivo era en su mayor parte adaptaciones de géneros hollywoodescos, los de aventuras con estrellas de la lucha libre, de comedias musicales con jóvenes ídolos del *rock*, cintas de gansters, de cabareteras, de Chile westerns, y el género de una comicidad fácil, que estaba captando la gran masa de consumidores, ante la alarma de la inteligencia mexicana.¹⁴ Mientras tanto otro sector de la producción iniciaba por cuarta década la repetición de los mismos géneros totalmente desgastados: comedia ranchera, melodramas familiares y urbanos, cintas didácticas y juveniles, biografías, adaptaciones de textos literarios, indigenismo estereotípico, etc. Carlos Monsiváis concluye que la crisis se debió a la falta de recursos, a la interminable reiteración de fórmulas, así como a la explotación del chantaje sentimental y la pobreza de imaginación y de calidad en sus productos (Monsiváis, 127).

¹³ Además de los trabajos de Eduardo Pérez Turrent y de la Vega Alfaro que enfatizan en los factores sociopolíticos de la crisis, Carl G. Mora en *Mexican Cinema: Reflection of a Society (1896-1988)* ofrece un sólido análisis de la evolución de la temática y de la técnica cinematográfica de este periodo.

¹⁴ Un fenómeno fueron las zagas de aventuras de héroes del ring protagonizadas por *El Santo*, una especie de superhombre (*Superman*, *Batman* y otros héroes hollywoodescos), generalmente dirigidos por Gilberto Martínez Solares.

Para este momento se había perdido irremisiblemente el mercado exterior de la industria fílmica mexicana que ya para 1942-7 era el quinto factor de ingreso nacional. En las conclusiones del Coloquio de Salamanca de 1955 (a cinco años de *La sombra...*), se sintetizó la crisis del cine hispánico aplicable por supuesto al mexicano como “políticamente ineficiente, socialmente falso, intelectualmente insignificante, estéticamente nulo, industrialmente inestable” (Citado en Pérez Turrent, 88). El efecto mayor fue la falta de referencialidad con la problemática socio-política mexicana del momento, se discipaba la presencia de una identidad nacional reconocida internacionalmente y formada por el propio cine.¹⁵ *La sombra del caudillo* tuvo mayor impacto después de esta década de cine decadente que en general ya no servía a proyectar las realidades políticas y culturales de su sociedad y su tiempo y son esos exáctamente los objetivos planteados por el mismo Martín Luis Guzmán en el prefacio-entrevista del filme *La sombra del caudillo*.

Siempre existen dificultades para determinar con precisión las justificaciones factuales para la censura de cualquier producto cultural. Sin embargo, en el caso de *La sombra del caudillo*, es necesario explorar otras posibles condiciones determinantes para la prohibición de la distribución y exhibición de esta cinta a nivel masivo en 1960. Debe considerarse que las leyes, estructuras financieras, laborales y los organismos políticos creados y dirigidos por el estado mexicano, se convirtieron durante el gobierno de López Mateos en instrumentos autoritarios de imposición, exclusión y censura, como:

¹⁵ Comenta Tomás Péres Turrent que todo cambiaba menos el cine, que no reflejaba la dinámica nacional. En 1955 consolidación de la clase media urbana (nuevos sectores socioeconómicos: burócratas, intelectuales, profesionales, etc.), grave emigración de campesinos a la capital, signos de levantamientos de los campesinos, ferrocarrileros y profesores sangrientamente reprimidos por presión, fuerza y prisión. (Pérez Turrent, 102).

a partir de 1941 con la dirección estatal del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), en 1942 con la fundación del Banco Nacional Cinematográfico, en 1945 Películas Mexicanas que monopolizaba la distribución, en 1949 la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación encargada de la autorización y censura directas, en 1949 se legitima el papel rector del estado con la Ley de la Industria Cinematográfica, en cuanto a la exhibición en 1960 se nacionalizan las empresas exhibidoras del país, Compañía Operadora de Teatros y Cadena de Oro. De manera que para 1960 año de *La sombra...* el gobierno era un aparato eficazmente panóptico de vigilancia y sancionamiento sobre la industria fílmica.

Según los señalamientos del crítico de la Vega Alfaro se permite suponer cierta ingerencia del STIC en la prohibición de *La sombra...*, ya que para 1960 dicho sindicato ejercía un pesado poder de sancionamiento ante los gobiernos de López Mateos y Díaz Ordaz que adoptaban una actitud de complicidad por omisión (de la Vega, 85). Paulo Antonio Paranaguá concluye que el estado mexicano estaba en medio del peor de sus momentos de producción cinematográfica, con esta industria a punto del colapso. (Paranaguá, 14, 17). Era evidente el riguroso escrutinio que debía aplicar el estado por medio de todos los filtros de control a *la sombra...*, por ser ésta la primera cinta de un proyecto magno avalado por varias secretarías implícitamente se estaba legitimando como visión histórica oficial la denuncia hecha en el filme.

La censura fue más omnipresente, con la creación de la Dirección General de Cinematografía dependiente del Ministerio del Interior de la Secretaría de Gobernación en 1949, lo que desde la perspectiva de Paranaguá establecía rígidas sanciones, en que las películas eran tratadas como casos policíacos del orden común. (*Mexican Cinema*, 15). En 1949 también se promulgó la "Ley General de Cinematografía: prohibía el monopolio, mientras realmente se favoreció un monopolio que controlaba el 80% de la exhibición

de filmes nacionales y del exterior.¹⁶ Funcionaba como otro organismo de control ideológico y comercial el Banco Nacional Cinematográfico fundado en 1942 y que aún hasta 1970 financiaba casi la mitad de las películas, imponiendo condiciones y firme censura. Carlos J. Mora registra que con la toma de los estudios Churubusco por parte del estado en 1959, a través del BNC, en 1960 el año de *La sombra del caudillo*, la Operadora de Teatros controlaba 321 pantallas sólo en el D. F. (*Mexican Cinema*, 38).

En este contexto de leyes, instituciones, organismos financieros, políticos de vigilancia y control omnímodos bajo el designio ubicuo del presidente, *La sombra del caudillo* desconstruía el presidencialismo como la institución esencial de la expresión política mexicana post-revolucionaria. A partir del cuestionamiento del presidencialismo, descubre todas las estrategias y trampas del proceso de selección de un candidato y la asignación de otros cargos, por la mano del caudillo. No hay estructuras, organismos electorales, partidos políticos, ideologías, ni programas de desarrollo, sino personas, a quienes se debe fidelidad u obediencia a los individuos en lugar de las instituciones. Todo se organiza e impone de arriba hacia abajo: primero asignación de puestos gracias a favores y servicios, el apoyo veleidoso de los partidos y finalmente la manipulación de las masas para imponerlos como a través de un proceso democrático. El Caudillo le explica a su protegido Hilario Jiménez que lo único que hay que hacer es quitar de enmedio unos cuantos diputados y ministros y proseguir con la campaña. Durante la confrontación más intensa con su contrincante Hilario Jiménez Aguirre

¹⁶ Se permitió hasta los setentas que William Jenkins, Manuel Espinoza Iglesias, Manuel Alarcón, Maximino Avila Camacho (hermano del presidente, y fue durante su mandato cuando se promulgó la ley), entre estos cuatro empresarios controlaban el 80% de la distribución y exhibición de los filmes.

comenta con escepticismo que a ambos los manejan los "convenencieros" y "politiqueros" y no el "deber a la patria".

El conflicto mayor de la novela no es la ideología, sino su ausencia y la sustitución de ésta por una fidelidad ciega a los impredecibles mandatos del caudillo por parte de Jiménez y el respeto desmesurado a la amistad que constituye su falla trágica. Las advertencias venían de todas partes, así le previenen Olivier y Axcaná. Olivier: "En política nada se agradece, puesto que nada se da. Y un político concientemente nunca va en contra de su interés. En política no hay más guía que el instinto".

Otra revelación que no escucha Aguirre viene de Axcaná: Eso es un error, en el campo de la política la amistad no figura. De los amigos más íntimos nacen en la política los enemigos más acérrimos, los más crueles, los que se destrozan y se matan". La veleidosa e inexorable voluntad del Caudillo ejercita la traición como práctica política contra Aguirre quien le había salvado la vida. Axcaná le explica "... el Caudillo, tu jefe y tu amigo, está a punto de dejar de serlo, en su deseo de hacer presidente a Hilario Jiménez, tú le estorbas y se dispone a eliminarte". Al no haber convicciones políticas, ni fidelidad personal en el caudillo, menos las hay en el resto de los personajes que le temen. Olivier usa su partido de oposición para negociar con los dos posibles presidenciables, en unas horas cambia la convención general de su partido en apoyo a Jiménez (con pancartas, oradores y discursos ya apasionadamente elaborados), ahora en favor de Aguirre.

La conclusión a la que llega Aguirre es que, "la política mexicana no conjuga más que un verbo, el verbo madrugar". Práctica a la que se negó Aguirre y por la cuál fue vencido y ajusticiado. En la película no se incluye el epílogo en que en una elegante joyería, el asesino de Aguirre con los cuarenta mil pesos despojados a su víctima, compra joyas inverosímiles para literalmente lavar el dinero aún manchado de sangre y pólvora. Escena que al fin de nues-

tro milenio tiene reticencias poderosas con la inversión de capital malhabido complicado con el quehacer nacional.¹⁷

Con respecto a la representación de la mujer en *La sombra del caudillo*, sorprende cómo en forma singular, a diferencia del texto novelístico, en la película el tiempo de exposición dedicado a las mujeres es no sólo mayor, sino en algunos casos un complemento coprotagónico, tanto de parte de Rosario la amante del General Aguirre a quien éste acude antes y después de cada conflicto emocional o político. En la película se concede amplitud temporal y gran visibilidad al prostíbulo de La Mora. Que en este caso funciona como la continuación de las cámaras, es el espacio donde se pactan las alianzas, las envidias, las insidias, los sacrificios, las corruptelas, las adulteraciones a las leyes que se acaban de promulgar y que ya encuentran la forma de violarlas. Es también el punto de reunión de los perseguidos o marginados por las decisiones arbitrarias del Caudillo y a partir de este momento son las cámaras de diputados y senadores las que toman dimensión de antro caótico. Es un acierto en la película darle mayor carga significativa al paralelo entre palacio legislativo y burdel, referencialidad que aparece más desvaída en la novela. De esta forma las mujeres aparecen en el texto fílmico asumiendo su ejercicio de sujetos sociales y no tan sólo como objetos de satisfacción sexual. La prostitución da a estas mujeres la posibilidad de reconocer su marginalidad y su dimensión de sujetos sociales y parodizan en un espectáculo de

¹⁷ Con respecto a los gobiernos de Avila Camacho y Miguel Alemán era conocida la fraudulenta legalización del capital de empresas extranjeras que pagaban a funcionarios del gobierno y empresarios por aparecer como socios capitalistas de tales firmas. Es inmediata la asociación del gobierno Salinista con el lavado de dinero venido del narcotráfico. Ver: "Las cuentas en Contadora" en Héctor Aguilar Camín *A la sombra de la Revolución*, 264, 5.

burlesque las prácticas antidemocráticas del caudillo.¹⁸ Momento nodal que convence a Aguirre de la necesidad de separarse del Caudillo y de incluso proclamar su candidatura contra su previa intención de apoyar a Hilario Jiménez. Esta cinta por su contenido moral y la liberal representación femenina pudo ser un motivo incómodo o una causal de censura, si se toma en cuenta que el filme estaba apoyado por la Secretaría de Educación Pública, el Congreso de la Nación y la Secretaría de Gobernación. La gravedad consistía en que estos organismos guardianes del orden social aparecieran como patrocinadores de este mensaje considerado de ideología disolvente.

Es sobresaliente el hecho de que cada presidencia usó su propia versión fílmica de la Revolución, por medio de la cual difundía su fundamento político e histórico, debido a lo cual se pueden encontrar otras explicaciones para la censura del estreno de 1960 y la prohibición *La sombra del caudillo* en 1995. Por una parte, López Mateos promovió la producción de *La sombra...* tal vez, como una concesión sentimental de un vasconcelista reconocido, como él, hacia la victimización y desmembramiento de su propuesta de juventud.¹⁹ Sin embargo el filme dirigido por Bracho es el proyecto que cuestiona no sólo los postulados de la Revolución propagandísticamente salvaguardados por el partido oficial (PRI) sino que también en la

¹⁸ Michel Foucault enfatiza en *Historia de la sexualidad que el dar voz a la sexualidad silenciada tiene una gran relevancia, advierte que, "quien usa ese lenguaje se coloca hasta cierto punto fuera del poder, hace tambalear la ley, anticipa, aunque poco, la libertad futura"* (Foucault, *Historia de la sexualidad*, Vol. III, 112).

¹⁹ No debe olvidarse que la tradición conservadora de Julio Bracho, la colaboración de algunos excorreligionarios vasconcelistas de López Mateos como: Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno y Jaime Tórrez Bodet (como Secretario de Educación Pública), inspiraban cierta tranquilidad al sistema y al presidente.

cinta se denuncia las prácticas antidemocráticas, antes señaladas, de su fundación y repetitiva trayectoria, como lo ha estudiado lúcidamente Daniel Cosío Villegas en *La sucesión presidencial*, al llamar al presidencialismo y sus estrategias como una "monarquía sexenal" y Enrique Krauze bajo el título de "una presidencia imperial" estudia a los mandatarios de 1940-1996. Además, López Mateos en 1960 se encontraba a punto de ejercer la atribución cesariana al elegir a su sucesor.²⁰

Por otro lado, la cinta ponía en evidencia otro caudillismo: el de Lázaro Cárdenas que irónicamente con vigor y sagacidad eliminó el sangriento maximato callista y al mismo tiempo conservó un "inmenso" influjo moral y logístico como una discreta sombra tras la figura de los diferentes presidentes hasta su muerte en 1970, como lo puntualiza Enrique Krauze (*La presidencia...*, 34); por todas estas reticentes similitudes debió ser *La sombra...* una referencia incómoda para López Mateos y su gabinete que aparecían como patrocinadores del proyecto fílmico, seguramente la Secretaría de Gobernación lo encontró un discurso desestabilizador, propiciado desde dentro del sistema y ordenó la prohibición de la exhibición de *La sombra...* Durante los gobiernos de Miguel de la Madrid y de Carlos Salinas orientados hacia la reconversión económica y la reprivatización del sector público, con la apertura a un modelo abiertamente neoliberal, con un proyecto favorable a los mercados globales internacionales; se soslayó la Revolución como hito fundacional, se prefirió fundar la modernidad de México en la tradición económica liberal iniciada por el Porfiriato. Debe recordarse el casi violento debate en torno a los libros de Texto Gratuito que fijan la memoria y la identidad de lo mexicano, debido a que durante el salinato se despoltizaba la historia de México al casi borrar

²⁰ Krauze reconoce que "Un problema vital de la política mexicana es la elección del sucesor presidencial" (*La presidencia...*, 33).

los postulados y las conquistas revolucionarias. Tal vez, por esa razón, fue aún más violenta la presencia de un tema revolucionario dentro de un ambiente ideológico declarado por decreto neutro, desmemoriado o simplemente censurado. El hecho de presentar vicios políticos aún irresolutos al tiempo que se celebraban los setenta y cinco años de PRI gobierno y se mantenían vigentes los vicios del sistema político mexicano denunciados por la novela de 1929 como: el presidencialismo, la eliminación de presidenciables, de funcionarios desobedientes al caudillo, la imposición de personas, programas y direcciones políticas a las planillas de los sucesores y a las masas populares, los fraudes electorales, el populismo y los enriquecimientos inexplicables de servidores públicos, la venta o compromiso de los recursos del país con potencias o empresas extranjeras, entre otras corrupciones. Sin embargo, la causa más obvia para vetar el reestreno de *La sombra del caudillo* fue sin duda la referencialidad directa al salinismo, con las alusiones a actitudes y eventos coincidentes como: la eliminación de Luis Donaldo Colosio candidato presidencial que como Aguirre pretendía una renovación moral en las instituciones y la lucha frontal contra el presidencialismo y la mecánica electoral. Otra similitud con el texto fílmico fue la rivalidad creada por el caudillo de dos candidatos presidenciales Luis Donaldo Colosio destapado un domingo 9 de enero y al día siguiente nombrar a Manuel Camacho Solís Comisionado, para la pacificación de Chiapas, lo cual constituía crear para Camacho una plataforma de gran visibilidad hacia una posible candidatura y por supuesto una sutil desautorización de Colosio.²¹

²¹ Para los analistas políticos resulta muy extraña la declaración pública de Camacho Solís aclarando su negativa de contender en la carrera presidencial, apenas un día antes del magnicidio de Luis Donaldo Colosio en Lomas Taurinas de Tijuana el 23 de marzo de 1994. Otra reticencia del filme con los eventos del 94 fue la muy comentada y finalmente postergada propuesta salinista de modificar los artículos 22 y 23 de la constitución para permitir la reelección, lo cual defini-

Aún ahora la película sería, a pesar de sus recursos tecnológicos cinematográficos, un mensaje estrujador, revelador de la parálisis política, de la ancestral repetición de estrategias de promoción y control del poder y del orden. *La sombra del caudillo* exhibida hace casi tres décadas y de nuevo hace unos años, radicaliza el problema de la modernidad y sus desencuentros, la evidencia es que no hubo modernidad democratizadora, nos enfrenta a las causas de nuestra frustrada modernización. García Canclini al analizar la hibridez y atipicidad de la modernización, lo moderno y lo postmoderno como tendencias coexistentes concluye que “somos “la patria del pastiche, del bricolage donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser postmodernos desde hace siglos y de un modo singular” (*Culturas híbridas*, 17)

En conclusión la película *La sombra del caudillo* mientras siga censurada seguirá ofreciendo una prueba ineludible de su vigencia ideológica, de la actualidad de sus denuncias políticas y sociales ante el autoritarismo de un régimen que se repite proteicamente en forma al parecer invencible.

OBRAS CITADAS

Aguilar Camín, Héctor, Ed. *Desafío mexicano* México: Cal y Arena, 1992.

Aguilar Camín, Héctor y Mayer, Lorenzo, *A la sombra de la revolución mexicana*. México: Cal y Arena, 1990.

tivamente violaría el último de los principios revolucionarios intacto hasta ahora; lo que finalmente demuestra el perfil caudillista del salinismo que prefirió mantenerse en la sombra, designando en la sucesión a los fieles a su proyecto personal de poder.

- Duffy, Patrick, *De la pantalla al texto*. México: UNAM, 1997.
- Foster, William David, Ed. *Mexican Novel a History*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, vol. 3. México: Siglo Veintiuno, 1984.
- Fuentes Mares, José, *Biografía de una nación: de Cortez a López Portillo (1519-1982)* México: Ediciones Océano, 1982.
- García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- Krauze, Enrique, *La presidencia Imperial; (1940-1996)* México: Tusquets Editores, 1997.
- Luis Guzmán, Martín, *La sombra del Caudillo* México: Escritores Mexicanos, Porrúa, 1968.
- Monsiváis, Carlos, "Mithology" *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranaguá. Trad. Ana M. López. London: British Film Society-IMCine, 1995. pp. 115-128.
- Mora, G. Carl, *Mexican Cinema: Reflection of a Society (1896-1988)*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Paranabuá, Paulo Antonio and Alexandra Pineda, "Mexico and it's Cinema" en *Mexican Cinema*. Paulo Antonio Paranaguá. Trad. Ana M. López. London: British Film Society-IMCine, 1995. pp. 15-63.

Pérez Turrent, Tomás, "Crises and Renovation (1965-91)" en *Mexican Cinema* Ed. Paulo antonio Paranaguá. Trad. Ana M. López. London: British Film Society-IMCine, 1995. pp. 94-115.

Vega Alfaro de la, Eduardo, "Origen-Development and Crises of the Sound Cinema (1929-64)" en *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio.

Paranaguá, Trad. Ana M. López, London: British Film Society-IMCine, 1995. pp. 79-93.

Paoli, José Francisco, *Estado y sociedad en México (1917-1984)*. México: 1994.

García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*. México: 1986.

El papel del teatro en la diversificación de la masculinidad

*Manuel Jesús Caro**

EN ESTE TRABAJO PRETENDO reunir los planteamientos preliminares de un proyecto político-teatral que pueda hacernos pensar de forma creativa y liberadora sobre las distintas formas de sexo/género, y nos ayude a desmontar aquellas que sean más opresivas. En concreto, presento un proyecto de lucha contra la opresión producida por lo que Connell ha llamado hiper-masculinidad (1995, 1997) y que yo voy a llamar macho-masculinidad. Este proyecto se pondrá en funcionamiento en colaboración con *Tumulto Teatro* en Granada (España) en un futuro que espero no sea muy lejano.

1. MASCULINIDAD

Es muy común, tanto en sociología como en muchas otras disciplinas, que por género se entiendan las construcciones sociales que se crean alrededor del sexo de los individuos. Es decir, el género se entiende como algo cultural, mientras que el sexo se entiende como biológico. Este es un dualismo que yo voy a intentar desterrar. De hecho, el sexo del cuerpo de cada persona es una parte

* *Universidad de Miami.*

esencial de su género: no se puede tener género y no tener sexo. Pero a la vez, el sexo no tiene significado en sí, sino que sólo tiene sentido (sólo es) dentro de una serie de construcciones culturales. En pocas palabras, un individuo tiene sexo porque tiene género, y tiene género, porque tiene sexo. Sexo y género son las dos caras de un mismo complejo. Ambas carecen de prioridad ontológica y están situadas en el mismo plano de realidad.

Siguiendo a Butler (1990) podemos decir que el sexo/género del individuo puede ser considerado una *re-presentación* que el individuo, a través de su cuerpo, ha de poner en escena en cada momento dentro de un contexto social, cultural y político determinados. Por lo tanto –y nos centramos ahora en la masculinidad– la masculinidad no *se tiene*. La masculinidad *se representa*; se ha de poner constantemente en funcionamiento. La metáfora de la representación nos permite además entender cómo la puesta en escena de la masculinidad, al igual que cualquier otra puesta en escena, se refiere a un guión más o menos vago predeterminado: los idearios colectivos de feminidad y masculinidad. Este guión, sin embargo, no es en absoluto un dictamen que se sigue al pie de la letra, sino que como ocurre en cualquier representación dramática, ha de interpretarse primero, y luego ha de adaptarse a las circunstancias en las que se pone en escena. De esta manera es el individuo el que representa su masculinidad, siguiendo ciertas pautas que existen en su grupo social y que han sido incorporadas al propio individuo a través de puestas en escena pasadas, pero que, como se han de poner en escena otra vez, pueden ser cambiadas. Por consiguiente, es inherentemente fluida e inestable.

Esto no quiere decir que no existan *patrones* de masculinidad. Obviamente existen, y son aplicados con rigor: quien no los cumple es estigmatizado/a. Esto es precisamente lo que estoy denunciando en este trabajo. Lo que intento decir, es que para representar la masculinidad igual que antes, hay que representarla otra vez. Puedo hacerlo de nuevo, nos dice Husserl. Pero, precisamente porque

hay que representarla de nuevo, la masculinidad es inherentemente inestable. En terminología etnometodológica, podemos decir que la masculinidad es un *logro* que el individuo ha de buscar y conseguir, y puede no alcanzar si no tiene cuidado. De hecho, la masculinidad necesita de su constante afirmación y reconstrucción en prácticas individuales, sociales, e institucionales para poder existir en un individuo. Los niños no se convierten en hombres sin esfuerzo. La masculinidad es algo por lo que hay que trabajar, y que hay que demostrar. Es como si la masculinidad estuviera en todos los hombres en potencia, pero hubiera que hacerla explotar. Como Hopkins dice, “la lógica de la masculinidad es exigente: protege y mantiene lo que intrínsecamente eres, o puede perderse, mutar, o convertirse en algo diferente” (123-4), en homosexualidad. La concepción de sexo/género como representación, además, nos permite tener esperanza de que las masculinidades pueden cambiar, al no haber *nada natural, fijo, o estable* en ellas. Su estabilidad es sólo la *repetición de una misma puesta en escena* y, por lo tanto, puede cambiar.

Ha sido también común en sociología, hasta hace poco, entender que existe un solo sexo/género masculino y uno femenino que se definen por oposición el uno al otro. Pero si reconocemos que el sexo/género ha de representarse constantemente en distintos contextos, hemos de abrirnos a la posibilidad de que existan varias masculinidades y feminidades, no sólo representadas por distintos individuos, sino también, representadas por los mismos individuos en distintos momentos, y de distintas maneras. Por otro lado, no todas estas masculinidades son igualmente aceptadas. Algunas gozan de mayor apoyo y son puestas en escena con mayor frecuencia que las demás por ser más legítimas y reportar más beneficios. La denigración y opresión de ciertas formas masculinas (y femeninas) es inherente a la práctica de algunas de estas masculinidades.

Resumiendo, podemos decir que las distintas masculinidades son inestables y han de realizarse constantemente. La rela-

ción entre dichas masculinidades además, no es igualitaria, sino de marginación y dominación (Connell 1995).

2. MACHO-MASCULINIDAD

La macho-masculinidad es un tipo de masculinidad que se caracteriza por una combinación indeterminada de muchos (no todos a la vez) de los siguientes elementos: heterosexualidad, destreza física, fuerza bruta, agresividad, competitividad, independencia, racionalidad, control emocional, obsesión por el triunfo y el éxito (Hopkins, 114), un cuerpo con pene, homofobia, machismo y misoginia. El número y la combinación de elementos que se ponga en escena en cada momento dependerá de la intención del individuo, del contexto en el que la representación tenga lugar y del tipo de masculinidad con el que, en el pasado, el individuo se haya sentido más cómodo.

Es importante entender que no es necesario que todas estas características se representen a la vez para que la macho-masculinidad se ponga en práctica. De hecho, una masculinidad que ponga a funcionar todos estos elementos a la vez es ridícula, una parodia (Hopkins, 129) que sólo se ve, como mucho, en las películas. También se considera ridícula, ilegítima, desviada, *mari-macho*, o incluso lesbiana, aunque posible, una macho-masculinidad puesta en escena por una mujer. Si por el contrario, un hombre (un individuo con pene) no representa un número suficientemente grande de estas características de la macho-masculinidad, este hombre es considerado desviado, afeminado, o incluso homosexual.

La familia, el ejército, la iglesia, el deporte y el sistema educativo son las principales instituciones donde la macho-masculinidad se reproduce y se legitima. Sin embargo, en un mundo como el que vivimos hoy día en el que la familia patriarcal está en proceso de desaparición, en el que (en España por ejemplo) el servicio militar

ya no es obligatorio, en el que el tiempo de escolarización se alarga y en el que por lo tanto las formas tradicionales de demostrar macho-masculinidad (llevar un arma y luchar por el país de uno, o/y crear una familia y proveer para ella) no están fácilmente disponibles para los hombres jóvenes, el deporte se convierte en el vehículo principal de tal demostración de masculinidad (Whitson, 19). Los deportes de confrontación (rugby, boxeo, lucha, balonmano, etc.) en especial, juegan un papel muy importante en la reproducción de la macho-masculinidad (Bryson, 173; Messner & Savo, 4; Whitson, 19). Sin embargo, ninguno de estos deportes es tan practicado o tiene tanta relevancia a nivel mundial como el fútbol. Es por tanto el fútbol, no sólo a nivel profesional (con la producción de modelos y figuras a imitar como deportistas e individuos con éxito en la vida), sino a niveles básicos (con la introducción de los niños en el mundo de los hombres) una institución clave en la reproducción de la macho-masculinidad en España y/o Latino América.

La práctica del fútbol, tal y como la conocemos, se basa en la creación de deportistas cuyos cuerpos e identidades como deportistas respondan a las ideas de fuerza y destreza física, competitividad y éxito. Estos cuerpos y estos deportistas son los que se consideran más aptos para la competición por ser macho-masculinos. La macho-masculinidad se convierte así en sinónimo de capacidad y destreza. Macho-masculinidad y buen fútbol se hacen un binomio inseparable que se naturaliza (es decir, se hace natural, irreprochable, casi ley divina) mediante los discursos que se crean alrededor del deporte y que se incorporan (es decir, se hacen cuerpo y parte del individuo) a través de la práctica del fútbol. Parte fundamental de estos discursos es el denigrar a los que no son considerados capaces de incorporar tales prácticas: mujeres y homosexuales. Así, la macho-masculinidad del deporte toma cuerpo en expresiones como estas: "¡Ole tus cojones!", "¡con un par de huevos!", "¡parecéis niñas!", o "¡éntrale fuerte, no seas maricón!"

Jugando al fútbol, los niños se convierten en macho-hombres a base de practicar su macho-masculinidad y reprimir la posibilidad de homosexualidad o feminidad. Cuando la práctica de este deporte se hace a nivel más formal, este entrenamiento es dirigido por hombres más expertos, más mayores, con los que los chavales comparten experiencias y de los que los chavales aprenden a ser macho-hombres.

3. TEORIZANDO MACHO-MASCULINIDAD Y OPRESIÓN

Detengámonos un momento a analizar la opresión que la macho-masculinidad ejerce sobre otro tipo de masculinidades y feminidades.

3.1. HEGEMONÍA

Según Connell, la macho-masculinidad es hegemónica porque ha conseguido cierto grado de prevalencia con respecto a las otras formas de masculinidad y feminidad (1995, 1997). Esta hegemonía se ha conseguido no sólo a base de coerción física (violaciones y palizas a homosexuales y mujeres son desgraciadamente aún práctica común en muchos de nuestros países), sino también, y esto es mucho más difícil de atacar y desvelar, a base de discursos que dan a la macho-masculinidad la apariencia de ser la única masculinidad natural, y la única forma de sexo/género adecuada para realizar las complejas tareas que el mundo de hoy nos exige: descubrimiento y manejo de información y conocimiento, liderazgo, iniciativa, dirección, etc. La feminidad es considerada como *naturalmente* inferior, y la homosexualidad como *contra natura*.

Con la llegada de la democracia, la opresión física ya no puede ser legitimada, y dicha opresión es transformada en gran parte, en

algo mucho menos tangible pero siempre real: complejos de discursos y prácticas (praxis opresivas) que se naturalizan y se desligan de su origen humano en ciertos individuos y por tanto se constituyen en casi imposibles de atacar. Como dice Simone de Beauvoir, "después de todo, uno no puede revelarse contra la naturaleza" (83). Pierre Bourdieu llama a este tipo de violencia velada, naturalizada y desligada de todo origen humano, "violencia simbólica" (ver por ejemplo Bourdieu y Wacquant). Es cuando estos discursos y prácticas se atacan y se desvelan como lo que son, una artimaña política en favor de ciertas personas, que toda la maquinaria de represión entra en funcionamiento. La coerción simbólica y física explícita sólo es necesaria cuando aquella más velada y personal falla.

La hegemonía de la macho-masculinidad no implica, sin embargo, que no existan alternativas o disidencias. No sólo es difícil suprimir toda oposición hoy día, sino que además, como Patricia Hill Collins nos dice, toda opresión crea cierta resistencia (10). Lo que la hegemonía de la macho-masculinidad viene a significar es que es la que más natural se considera y por tanto la que más consenso alcanza, y la que más pública es. De hecho, alcanza tal grado de consenso a base de condenar al ostracismo a las demás masculinidades y de marginar a las feminidades (Connell, 23). Es decir, lo fundamental de la macho-masculinidad es no sólo los elementos que ensalza, sino los que denigra y oprime.

3.2. DIVERSIDAD Y NIVELES DE OPRESIÓN

Collins también nos dice que la opresión ha de entenderse como un fenómeno muy complejo que, dependiendo del lugar y el momento, ocurre de distintas maneras según la raza, el sexo/género, la clase social, o la religión del individuo, por ejemplo. Pero también ocurre de forma diferente en los individuos, grupos e instituciones.

Los discursos y prácticas naturalizados de la macho-masculinidad los podemos encontrar, primero, en el individuo en sus prácticas cotidianas y su conciencia. Segundo, en las prácticas, enseñanzas y presiones de los distintos grupos informales a los que el individuo pertenece. Y tercero, en las prácticas, presiones y enseñanzas más formales de las instituciones, que incluso tienen a su disposición mecanismos y medios legales de aplicación de normas y coerción para que dichas normas se sigan. Estos tres niveles no son independientes ni ontológicamente distintos. Por ejemplo, es imposible entender que un individuo haya internalizado una serie de normas y prácticas si no han existido otros individuos con los que haya aprendido tales normas, ni unas instituciones que las hayan apoyado y hecho cumplir. Por otro lado, no se puede entender que instituciones o grupos sociales puedan hacer cumplir normas si los individuos que las componen no las han incorporado primero.

Entender la opresión de esta manera sólo nos puede llevar a la conclusión de que si nuestra lucha contra la macho-masculinidad ha de ser efectiva, la hemos de realizar en los tres niveles, y teniendo siempre en cuenta sus posibles conexiones con temas de raza, religión, clase social, etc.

3. LUCHANDO CONTRA LA MACHO-MASCULINIDAD

La lucha a la que me refería en el apartado anterior, en terminología de trabajo social estadounidense, se ha venido a llamar "modificación ambiental" (Grinnell, Kyte & Bostwick 1981).¹ Hemos de

¹ Aunque esta terminología viene de la teoría de sistemas y es por tanto, en principio, contradictoria con las bases teóricas de mi proyecto, la he usado para dejar claro que el individuo no está solo y que sólo entendiéndolo como parte de su ambiente social (otras personas e instituciones con las que interactúa) es posible intentar un cambio social sólido, duradero y no opresivo.

trabajar con la persona oprimida para conseguir su *empowerment* (Breton). Este término inglés no tiene fácil traducción al español, pero si tenemos en cuenta que para que sea efectivo se ha de producir en los tres niveles antes reseñados, lo podemos traducir por un compendio de términos tales como concienciación, capacitación, fortalecimiento, autoafirmación, lucha y cambio social, todo a la vez. En definitiva, no es suficiente con concienciar de la gente, sino que es necesario actuar, hacer y cambiar, como parte del proceso de concienciación y como fin de dicho proceso. Como Collins nos dice, la concienciación es clave, pero sólo la acción social puede producir cambios duraderos y significativos (237).

Mostrar lo artificial de la hegemonía de la macho-masculinidad, y los discursos y prácticas que la reproducen y legitiman, y convencer a la gente de ello, es sólo la mitad de nuestra lucha. La otra mitad es el cambio de las instituciones y normas sociales que están a la base de dicha macho-masculinidad. Y esto implica necesariamente, como hemos visto, un ataque al fútbol (y no sólo al fútbol) como institución y práctica clave en la reproducción y legitimación de la macho-masculinidad.

La crítica feminista y posfeminista ha intentado tal ataque anteriormente. La entrada de la mujer en el deporte supone una amenaza al poder masculino que se encarna y reencarna en ese deporte. ¿Cómo se podrían compartir experiencias de masculinidad y denigración de la feminidad y lo afeminado con mujeres en los equipos? ¿Cómo podríamos identificar tan fácilmente la masculinidad con la destreza física? ¿No sería más difícil para los niños convertirse en macho-hombres en estas circunstancias? Y por tanto, ¿no se vería afectada la dominación del hombre a nivel de la sociedad en general, si una de las instituciones que más ayuda al mantenimiento de dicha dominación fuera subvertida? Como Whitson nos dice, en realidad, "lo que está en juego con la entrada de la mujer en reservorios masculinos [como el deporte] son oportunidades para

que los hombres practiquen sus lazos masculinos y sus diferencias con respecto a las mujeres" (24-6).

No es de extrañar, por tanto, la reacción que en contra de la entrada de las mujeres en el deporte se ha producido por parte de los hombres: la naturalización del binomio *buen deporte-machomasculinidad*. El deporte femenino desde el principio se ha considerado de segunda fila: no es ni bueno, ni bonito, ni interesante, ni emocionante. El deporte masculino se ha separado así del femenino en una isla de emoción, dinero, fama, y macho-masculinidad. La crítica feminista nunca podrá destruir la macho-masculinidad del fútbol precisamente porque el buen fútbol es construido como masculino y la mujer nunca podrá acceder a él. La crítica feminista sólo puede concienciar y esperar que esta concienciación surta efecto y produzca resultados. La actuación de la mujer en el deporte podrá siempre ser dejada de lado por femenina y, por tanto, por no digna de atención.

Sin embargo, si pudiéramos infiltrar las filas del fútbol con masculinidades que no son hegemónicas, las bases del edificio se subvertirían. En este caso no cabría la separación del deporte con la falsa excusa de que las mujeres no pueden llegar a ser tan buenas futbolistas como los hombres. En este caso, los hombres macho-masculinos no podrían evitar tan fácilmente la participación y la competición de hombres con masculinidades diferentes. Esto me parece más radical porque además, la macho-masculinidad es fácilmente diferenciable de la feminidad, pero es mucho más difícil de diferenciar de otro tipo de masculinidades, y más en contextos de proximidad y contacto físicos, como pueden ser unos vestuarios. El trabajo de macho-masculinización en tal ambiente se haría mucho más difícil, pues la auto-separación con respecto de la homosexualidad, propia del fútbol, se haría tanto más difícil, cuanto mayor variabilidad de masculinidades encontremos en este deporte.

Con esto no estoy diciendo que la crítica feminista y la inclusión de la mujer en el deporte sea una estrategia inútil en la lucha contra

la macho-masculinidad. Al contrario, es útil, bienvenida y necesaria. Lo que digo es que, debido a la separación entre el deporte masculino y el femenino, esta estrategia no podrá nunca llegar hasta el fondo por sí sola. Sólo la diversificación de la masculinidad en el fútbol puede conseguirlo.

Por otro lado, con esto tampoco estoy diciendo que el trabajo de concienciación no sea necesario. Lo es, y mucho; es una pieza clave. Pero ha de ser acompañado de cierto trabajo de praxis transformadora a todos los niveles. Hemos de crear una realidad tan plausible como la que tenemos, pero menos opresiva. No podemos simplemente esperar a que otros la creen por nosotros al haberlos convencido.

4. EL PAPEL DEL TEATRO EN LA LUCHA CONTRA LA MACHO-MASCULINIDAD

¿Tiene el teatro cabida en esta lucha contra la macho-masculinidad? Si la tiene, ¿cómo puede ayudar a diversificar la masculinidad y hacerla menos opresiva?

4.1 EL TEATRO COMO INSTRUMENTO DE CONCIENCIACIÓN

Es quizás Bertold Brecht el primer y máximo exponente del uso del teatro como instrumento didáctico y de concienciación frente al *statu quo*. Proyectos político-teatrales inspirados en estas ideas liberadoras se han puesto en funcionamiento en todo el mundo (ver por ejemplo Bell, Ford-Smith y Lawes 1991; MacDonald 1989; Philippine Educational Theater Association 1995; Ruf 1987).

La intención de dicho teatro es la de *asombrar y sorprender* al público y a cualquiera que tenga que ver con el espectáculo, de forma que comprenda los entresijos de su propia opresión, y en-

tienda que ésta no es ni mucho menos natural, sino que tiene un origen humano contra el que podemos luchar. Este teatro intenta concienciar al individuo de la necesidad de cambio social en cualquiera que sea el tema que el espectáculo elija explorar.

Sin embargo, en contra de las ideas brechtianas de que el teatro ha de considerarse como teatro, y no realidad, creo que uno de los usos más interesantes del teatro es que puede mostrar que teatro y realidad tienen la misma base ontológica: ambos son construidos y por tanto, se pueden cambiar. Esta demostración de la posibilidad de cambio ha de estar a la base de cualquier proceso de concienciación, pues es garantía de que el cambio es posible.

Pero además, la capacidad del teatro de recrear una realidad que aún no existe puede ayudarnos a concienciar al público de las posibles vías de cambio, de los obstáculos que se han de superar, de actores clave en el proceso, y de la bondad del cambio que proponemos. Es decir, no sólo hemos de hacer preguntas, como parece ser el objetivo de muchos teatreros y teatreras progresistas (ver por ejemplo Boal 1995; Kritzer), sino además proponer ciertas respuestas y evitar posibles soluciones injustas.

Por tanto, la preparación y representación (cuanto más amplia mejor) de un espectáculo teatral sería una pieza clave en nuestra lucha contra la macho-masculinidad. En él se expondría la opresión que ejerce la macho-masculinidad, se desbrozaría la complicada trama de la naturalización de dicha opresión y se presentarían posibilidades de cambio y alternativas para un mundo más justo.

Por ser una institución clave en la legitimación y recreación de la macho-masculinidad, dicho espectáculo ha de tratar necesariamente el tema del fútbol. Además, la popularidad de dicho deporte, y el hecho de que el tema se haya llevado tan pocas veces a las tablas, puede ayudarnos a levantar interés por el espectáculo y, por tanto, a llegar a mucha más gente.

4.2 EL TEATRO COMO PRAXIS LIBERADORA

Pero el teatro no es sólo un instrumento de concienciación del público, de actores, de actrices y de técnicos. El teatro es, además, una actividad liberadora en sí misma para cualquiera que tenga que ver con su producción. Haciendo teatro, no sólo aprendemos sobre nuestras opresiones, sino que además disponemos de una herramienta estupenda de lucha contra dichas opresiones, pues podemos compartir nuestro aprendizaje y nuestras ideas con nuestro público. La concienciación del público es una praxis liberadora para teatreros y teatreras. Así, el *empowerment* de cualquiera que tenga que ver con la producción del espectáculo es mucho más profundo que el que podamos causar en el público. Consciente de esto desde hace casi treinta años, Augusto Boal considera *pieza clave de su teatro del oprimido* que el público participe en el espectáculo (1974, 1995). Boal no quiere espectadores y espectadoras, sino "espectadores" y "espectatrices".

En *Tumulto Teatro* pensamos que la mejor manera de aprovechar este potencial de profundo *empowerment* de la producción teatral, no es producir espectáculos de Teatro Forum pues, como dice Schutzman, las historias y planteamientos que pudiéramos mostrar en ellos serían, por definición, demasiado simples (81) como para hacer justicia a la complejidad de la opresión macho-masculina. Lo que habría que hacer es implicar en la producción del espectáculo a cuanta más gente mejor. *Tumulto Teatro* ha de enraizarse en distintas comunidades y recabar ayuda, ideas, críticas, comentarios y gente de estas comunidades. Encontrar apoyo y trabajar en verdadera comunión con comunidades homosexuales y asociaciones de mujeres, por ejemplo, es fundamental, pues son estas personas las que representan las formas de sexo/género más denostadas por la macho-masculinidad (Connell 1995).² Esta im-

² Las distintas técnicas de teatro del oprimido podrían usarse para dinamizar las relaciones entre los distintos grupos, así como para desarrollar el espectáculo.

plicación no sólo daría viabilidad al proyecto y aportaría recursos muy necesarios para abordar nuestra lucha, sino que además imbuiría nuestro proyecto de legitimidad.

4.3 EL TEATRO COMO PARTE DE UN PROYECTO MÁS AMPLIO

Sin embargo, estas dos maneras de usar el teatro como instrumento para el *empowerment* y la lucha, no son capaces de llevar nuestro proyecto hasta donde nos hemos propuesto. En pocas palabras, el teatro puede ayudarnos a concienciar a todos los niveles, pero una praxis liberadora sólo ocurre en los individuos y grupos implicados en el espectáculo. En las instituciones, sólo podemos esperar que nuestro mensaje llegue, por ejemplo, a directivos, entrenadores y futbolistas, y que estos decidan cambiar el fútbol. Pero seamos realistas, esto es difícil que ocurra, porque son estas personas las que más se benefician (incluso económicamente) de la macho-masculinidad.

Antes he dicho que si queremos destruir el edificio de la macho-masculinidad hemos de infiltrar distintas masculinidades en el fútbol. Un eslogan del París de finales de los sesenta reza así: "Ocupad y destruid las instituciones. Reinventad la vida" (en Rosenberg, 52). No sólo hemos de ser capaces de que la gente entienda que la masculinidad puede ser reinventada de forma menos opresiva, sino que hemos de reinventarla, y no sólo en los escenarios. Esto quiere decir que debemos sacar nuestro espectáculo del escenario y llevarlo a la calle y a las instituciones para dotar al teatro de una realidad de la que adolece en el escenario (como ciertas formas de teatro de calle proponen), y para *teatralizar* la realidad y las instituciones, demostrando así su origen humano y cambiante (como propone el surrealismo híbrido de mayo del 68). En definitiva, para mostrar que teatro y realidad están en el mismo plano ontológico. Pero esto

también significa que debemos infiltrarnos en estas instituciones y crear nuevas maneras (no macho-masculininas) de hacer fútbol.

Es decir, debemos representar nuestro espectáculo en estadios de fútbol que por las mañanas hayan estado llenos de niños y niñas jugando al fútbol de manera no macho-masculina; llenos de padres aprendiendo y discutiendo por qué esto es necesario y qué pueden hacer para llevar esta lucha más lejos. La creación de talleres y clubes donde se discutan y practiquen maneras no macho-masculinas de hacer fútbol ha de ser una parte esencial de nuestro proyecto.

5. RESUMEN Y CONCLUSIÓN

En resumen, para que nuestra lucha contra la masculinidad más opresiva, la macho-masculinidad, pueda tener éxito, hemos de tener en cuenta dos aspectos. Primero, nuestra lucha ha de llevarse a cabo a distintos niveles. Esto implica que hemos de incluir necesariamente estrategias para cambiar el fútbol. Y segundo, hemos de reconocer que por más importante que sea el teatro como instrumento de concienciación, sólo con una base social extensa y dentro de un proyecto político más amplio, llegará a ser realmente útil y efectivo en nuestra lucha contra la macho-masculinidad.

OBRAS CITADAS

Beauvoir, Simone de, *The ethics of ambiguity*, New York: Philosophical Library, 1949.

Bell, Winston, Honor Ford-Smith y Carol Lawes, *Drama for survival. The Jericho experience*. Kingston, Jamaica: Groundwork Theater Company, 1991.

Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Argentina: Ediciones de la Flor, 1974.

———, *The rainbow of desire. The Boal method of theater and therapy*. New York: Routledge, 1995.

Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant, *An invitation to reflexive sociology*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Breton, Margot, "Relating competence-promotion and empowerment", *Journal of Progressive Human Services* 5.1 (1994): 27-44.

Bryson, Lois, "Challenges to male hegemony in sport", *Sport, men, and the gender order, Critical feminist perspectives*. Michael A. Messner y Donald F. Sabo, eds. Champaign, IL: Human Kinetics, 1990, 173-184.

Butler, Judith, "Performative acts and gender constructions: An essay in phenomenology and feminist theory", *Performing feminisms: Feminist critical theory and theater*, Sue-Ellen Case, ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, 270-282.

Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought. Knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, New York: Routledge, 1991.

Connell, R. W. *Masculinities*, Berkeley: University of California Press, 1995.

———, "Hegemonic masculinity and emphasized femininity", *Feminist frontiers IV*. Laurel Richardson, Verta Taylor y Nancy Whittier, eds. New York: McGraw-Hill, 1997, 22-25.

- Grinnell, Richard M., Jr., Nancy S. Kyte y Gerald J. Bostwick, "Environmental modification", *Promoting competence in clients. A new/old approach to social work practice*, Anthony Maluccio, ed. New York: The Free Press, 1981, 152-184.
- Hopkins, Patrick D. "Gender treachery: Homophobia, masculinity, and threatened identities", *Rethinking masculinity: Philosophical explorations in the light of feminism*, Larry May y Robert A. Strikwerda, eds. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1992, 111-131.
- Kritzer, Amelia Howe, *The plays of Caryl Churchill: Theater of empowerment*. New York: Saint Martin's Press, 1991.
- MacDonald, Erik L., "Theatre Rhinoceros. A gay company", *The Drama Review* 33.1 (1989): 79-93.
- Messner, Michael A., y Donald F. Sabo, "Toward a critical feminist reappraisal of sport, men, and gender order", *Sport, men, and the gender order, Critical feminist perspectives*. Michael A. Messner y Donald F. Sabo, eds. Champaign, IL: Human Kinetics, 1990, 1-15.
- Philipine Educational Theater Association, "Theatre for women's empowerment", *Canadian Woman Studies: Les Cahiers de la Femme* 15.2-3 (1995): 125-7.
- Rosenberg, Harold, *The de-definition of art. Action art to pop to earthworks*. New York: Horizon Press, 1972.
- Ruf, Elizabeth, "Teatro del pueblo, por el pueblo, y para el pueblo: An interview with Alan Bolt". *The Drama Review* 31.4 (1987): 77-90.

Schutzman, Mady, "Activism, therapy, or nostalgia? Theatre of the oppressed in NYC". *The Drama Review* 34.3 (1990): 77-83.

Whitson, David, "Sport in the social construction of masculinity". *Sport, men, and the gender order. Critical feminist perspectives*. Michael A. Messner y Donald F. Sabo eds. Champaign, IL: Human Kinetics, 1990, 17-29.

Educación femenina y transgresión en *Mal de amores*

Virginia Hernández Enríquez*

EL MÓVIL POR REALIZAR este somero análisis de la novela *Mal de amores* de Ángeles Mastretta, ha sido sin duda el interés por la escritura de mujeres, pero la elección particular de esta autora ha sido en especial por tratarse de una escritora poblana y contemporánea mía.

En su novela se encuentran retratados fielmente lugares de la época porfiriana, algunos que todavía se conservan. Pero el aspecto que analizó es el rescate que hace Mastretta del mundo femenino de la época, al pintar costumbres y tradiciones, así como la educación vigente para las mujeres de principios de siglo. Mi interés es destacar este aspecto del mundo cotidiano de la mujer y vincularlo directamente con el afán de la escritura realizada por mujeres –en este caso por Mastretta– que determina ciertos efectos sociales en relación con las mujeres de ese contexto histórico, así como justificar cómo un texto femenino puede fungir como transformador a través de la presencia de personajes con actitudes subversivas y transgresoras de los roles impuestos por la ideología patriarcal.

La educación en nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX, definitivamente podemos considerarla como positivista, puesto que fue influida por la filosofía de August Comte.¹

* Universidad de las Américas-Puebla.

¹ El sistema positivista se basa esencialmente en la ley de los tres estados: el

El Dr. Gabino Barreda (1820-1881), originario de Puebla, había sido discípulo de Comte y trajo esta filosofía a México, siendo apoyado por un gran grupo de intelectuales. Según Comte, los seres humanos se encontraban en ese momento aptos para el estado positivo o real. Para Comte y sus seguidores sólo el positivismo era capaz de originar verdaderas reformas sociales, mismas que para las mujeres de la época no se darían.

Los positivistas mexicanos, seguidores de Gabino Barreda, difundieron ampliamente este sistema filosófico-educativo. A principios de nuestro siglo se agruparon en la Sociedad Positivista de México y durante catorce años editaron la *Revista Positivista de México* (1900-1914); entre los miembros que destacaron participó Horacio Barreda, hijo de Gabino Barreda.²

Los positivistas mexicanos trataron de adaptar la doctrina de Comte a los problemas nacionales e implementar una enseñanza mucho más integral, misma que se enfocó más a los varones que a las mujeres.

La fundación de la Escuela Nacional Preparatoria fue una de las innovaciones educativas más importantes realizadas en nuestro país.³ Posteriores ministros de educación desde la misma orienta-

estado teológico (cuando el hombre se explica los fenómenos por la intervención de agentes sobrenaturales), el estado metafísico (cuando todo se lo explica por entidades abstractas) y el estado positivo o real en donde trata de descubrir las leyes, mediante la observación de los hechos, de lo dado (Larroyo, 1986: 281).

² A cuyo Estudio sobre el feminismo me referiré posteriormente, puesto que se basa en estos conceptos positivistas, pero desde su particular punto de vista anti-feminista.

³ Partiendo desde luego del antecedente, de que el gobierno porfirista y su política dictatorial tuvo gran influencia por parte del grupo de los "científicos", así llamados por su gran ascendencia positivista, la que comenzó a darse cuando Justo Sierra proclamó a "la ciencia" como la base o el fundamento de la política nacional.

ción positivista, tuvieron la firme convicción de que la educación era un factor imprescindible para el progreso y bienestar de los mexicanos. Así que como consecuencia en 1887 surge la Escuela Nacional para Profesores y en 1891 el Congreso aprueba la educación popular con base en la educación primaria obligatoria, gratuita y laica.

En los inicios de nuestro siglo la enseñanza sufrió algunas reformas, como fue el caso de la escuela preparatoria, pero siempre basadas en los principios de Comte; igual que las modificaciones que se hicieron en las Escuelas Nacionales de Profesionistas.

Evidentemente, el tipo de educación más impulsada fue la técnico-elemental, ya que el régimen político pretendía ofrecer a la mayoría de los ciudadanos una educación técnica-terminal que favoreciese el desarrollo y progreso del país. Así que como resultado se forman maestros para la escuela primaria elemental, que duraba cuatro años. De ésta devino la creación de la primaria superior especial en 1901, que comprendía para los varones cuatro secciones: industrial y de artes mecánicas, comercial, agrícola y minera; para las niñas solamente las dos primeras.

Este sería un panorama muy general de los procesos, las posturas y los ideales educativos de la época que como vemos tuvieron gran influencia europizante; sin embargo, la concepción positivista imperante durante la dictadura porfirista ubicaba a las mujeres en el hogar y relegadas del mundo político. Con esta situación nos damos cuenta de que las mujeres tenían acceso a la educación primaria únicamente, misma que en algunos casos dependía de su condición social y económica. Con respecto a la educación preparatoria no se sentó ninguna base y mucho menos en lo que respecta a los estudios profesionales. Como enseñanza profesional importante para las mujeres porfirianas, podríamos considerar solamente a la educación normalista, ya que el ejercicio de esta profesión no iba en detrimento de lo deseado para las mujeres, puesto que continuaban de algún modo con sus labores maternas.

La ideología positivista imperante deseaba el progreso económico y tecnológico del país, pero a la vez consideraba inoperante el que las mujeres salieran del ambiente hogareño, pues con esto se desbalancearía la sociedad. Horacio Barreda escribió una serie de artículos acerca de las pretensiones para las mujeres en cuanto a comportamiento y educación, y aunque partía de una base positivista, sus postulados en contra del incipiente feminismo se oponían radicalmente a cualquier cambio de la vida femenina que hiciera tambalear lo establecido. Sin embargo, el naciente feminismo iba ganando popularidad y esto le obligó a escribir su *Estudio sobre el feminismo* (1909), manifestándose a favor de conservar la condición tradicional de la mujer. Otros escritores de esa época publicaron también artículos como éste, porque las inquietudes feministas y sufragistas de finales del diecinueve en todo el mundo, no se podían ocultar a las mujeres mexicanas, ni tampoco el cambio de los modelos educativos. El triunfo de esa ideología y de la conducta de las mujeres originaría que se perturbaran las bases instituidas por la ideología patriarcal dominante.

- A su vez, los diarios y revistas hacían hincapié en los modelos o estereotipos que se debían seguir para que las mujeres no intentaran salir de sus hogares.

Así, Horacio Barreda, tratando de ir de acuerdo con el positivismo que profesaba, en su *Estudio sobre el feminismo*, intenta afianzar más el papel de servidora del hogar ya establecido para las mujeres, cito uno de los epígrafes que aparecen en su ensayo:

La mujer mexicana es la verdadera sacerdotisa del hogar; el hogar es su templo; allí está su pedestal, allí el tabernáculo de las inmaculadas páginas de su historia... El hogar de la gran dama mexicana no tiene *boudoir*, tiene santuario; para visitarlo se debe inclinar la cabeza y doblar la rodilla. (*La mujer mexicana*) Concepción Gimeno de Flaquer (en Alvarado, 1991: 124).

Como vemos en esta cita escrita por una mujer, la mayoría de las damas compartía el mismo pensamiento de la ideología dominante.

Barreda, para explicar la psicología de la mujer mexicana, aclara que no se basará en la clase alta ni en la clase baja, sino que se dirigirá y estudiará a la mujer que él llama de tipo medio. Al referirse a las cualidades de las mujeres mexicanas, hace una comparación con las de otros países, en especial con las anglosajonas, insistiendo en que las mujeres mexicanas son totalmente diferentes; puesto que son más débiles físicamente que las anglosajonas o europeas, por lo tanto, las consideraba mucho más sensibles y tímidas.

La mujer mexicana es, en efecto, de poca iniciativa individual, y por lo general, es tímida e irresoluta su notable prudencia le da a veces una constancia verdaderamente heroica para soportar con admirable abnegación penas y sufrimientos de toda especie. En la enorme mayoría de los casos, el carácter de nuestras mujeres es suave, dulce y hasta apacible, siendo poco exigentes y voluntariosas ...La sumisión y la bondad que siempre se dejan ver en el fondo de su alma, la hacen dócil y disciplinable, impulsándola a la obediencia (Alvarado, 1991: 134).

Al leer esta cita nos damos cuenta inmediata del tono del ensayo de Barreda, y desde la óptica actual nos preguntaríamos si éstas son verdaderas cualidades o más bien defectos. Pero para los contemporáneos de Barreda estaba claro que la emancipación de la mujer no iba a traerles nada bueno; los ideólogos de la educación más bien la consideraban como un retroceso que evitaría el progreso de la sociedad. La fuerza del movimiento feminista que tuvo sus inicios en Europa y Estados Unidos ya permeaba a la sociedad mexicana, por lo que los elementos del poder tenían que evitarlo.

No sólo la educación formal hacía diferencias entre varones y mujeres, también existía una gran distancia entre los modelos de

comportamiento deseados; como ya pudimos ver en la cita de Barreda "las cualidades femeninas". Creo que los positivistas apoyaban todo tipo de progreso que no fuera el femenino, puesto que es evidente que el artículo de Barreda se basa en los preceptos que se venían observando desde principios del XIX, mismos que, dentro de la literatura, Fernández de Lizardi en su novela *La Quijotita y su prima* (1818-1819), ya había delineado al sentar una especie de reglamento para las mujeres y las características que según él deberían tener:

Por la ley natural, por la divina y por la civil, la mujer, hablando en lo común, siempre es inferior al hombre. (...) La naturaleza -constituyó a las mujeres más débiles que los hombres, acaso porque esta misma debilidad física de la que hablo les sirviera... para conservarse en aptitud para ser madres y sostener la duración del mundo (en Monsiváis, 1980: 111).

No es que Fernández de Lizardi fuera el normador de su época, pero es indudable que la misma concepción de principios de siglo respecto a las cualidades y comportamientos femeninos, así como el papel de mera reproductora de la especie, siguió prevaleciendo casi un siglo después.

Revistas, libros y periódicos tanto laicos como religiosos, se encargaban de conservar el orden vigente sometiendo a las mujeres, basándose en la unidad familiar y en la institución familiar como un monumento inamovible al que se debía perpetuar. Todas las instituciones de poder insistían (y actualmente insisten) en ser y tener el control de la mujer.

Es evidente que los cambios tardan en darse, que más allá de las políticas, de las leyes, de la ideología y de los elementos de dominio; las costumbres y la vida cotidiana hacen que se repitan o bien se conserven los estereotipos sociales previstos para cada sexo.

Horacio Barreda en su mencionado ensayo, al denostar del feminismo extranjero trata de crear uno propio, y dice al respecto: "el sentido en que habrá de fomentarse el feminismo en México tendrá que consistir en afirmar la situación doméstica de la mujer, para la que se halla admirablemente preparada..." (Alvarado, 1991: 140).

Es importante ver cómo ciertas costumbres y textos que las reafirman pueden durar muchos años. Para muestra basta la famosa Epístola de Melchor Ocampo, que data de 1863 y siguió siendo leída en las bodas civiles hasta hace pocos años, reforzando así los roles sexuales del siglo XIX.

Dos mujeres extranjeras escribieron también sobre el comportamiento social de las mujeres mexicanas del XIX. La marquesa Calderón de la Barca, escocesa y esposa del primer embajador español, quien estuvo en México entre los años de 1839 y 1842, escribe lo siguiente sobre las mujeres de la clase alta:

...en términos generales... las Señoras y Señoritas mexicanas escriben, leen y tocan un poco, cosen y cuidan de sus casas y de sus hijos. Cuando digo que leen quiero decir que saben cómo leer, cuando digo que escriben no quiero decir que lo hagan siempre con buena ortografía, y cuando digo que tocan, no afirmo que posean, en su mayoría, conocimientos musicales (Tuñón, 1987: 94).

La imagen sobre la educación de las mujeres de principios del diecinueve que Calderón de la Barca nos transmite es, como podemos ver, muy limitada. Este tipo de educación tan superficial siguió prevaleciendo hasta los inicios del veinte, cuando se oficializó la educación primaria.

La misma impresión tuvo Paula Koloniz, mujer que llegó a México con el séquito de Maximiliano, quien nos confirma la inutilidad, por así decirlo, a la que estaban condenadas las damas mexicanas de la clase alta:

A las damas mexicanas jamás les vi un libro en las manos, como no fuera el libro de oraciones, ni jamás las vi ocupadas en algún trabajo. Si escriben, su letra muestra claramente que están poco acostumbradas a hacerlo; su ignorancia es completa y no tienen idea de lo que es la historia y la geografía (Tuñón, 1987: 94).

Para las mujeres de las clases alta y media, una de las obligaciones principales era atender su casa y como labor política, si así pudiéramos llamarle, serían las obras de caridad, tertulias y saraos.

Aunque dentro del porfiriato las mujeres ya tuvieron acceso a la educación primaria, es decir, a los niveles mínimos de educación, las condiciones eran diferentes para la clase trabajadora. Debido al afán de crecimiento que anhelaba el porfiriato, les fueron abiertas las puertas de las fábricas para colaborar como obreras en el progreso del país; las mujeres de la clase media tuvieron acceso a la participación laboral en el campo de la docencia, como empleadas comerciales y como secretarías. Eran escasas las mujeres que tenían acceso a los estudios profesionales, no es sino hasta la década de los ochenta del *xix*, que empezaron algunas a estudiar.

La clase trabajadora era la más sufrida, pues por un lado se le exigía su participación en el campo laboral y por otro se le instaba a cumplir con todas las "cualidades o virtudes femeninas", originando en ellas un desfase entre sus necesidades económicas y el comportamiento o moral social. Esta cita de la revista *El hijo del trabajo*, dedicada a esta clase de mujeres, nos lo demuestra:

En el siglo *xix* en que el positivismo quiere matar a la poesía... algunas mujeres ¡pocas felizmente! parecen atacadas de una especie de enfermedad que podría llamarse el vértigo de la libertad. En ellas... la rebelión abierta contra todas las leyes de la naturaleza... en lugar de limitarse a la justa ambición de igualarse al hombre por la ilustración y el talento... quieren atribuirse el derecho de mandar... En lugar de reclamar unos derechos cuyo uso sería para algunas permi-

cioso, para otras imposible, y para la mayor parte ridículo, deberían de acordarse de la dulce misión de la mujer: ¡amar y consolar! (en Tuñón, 1987: 115).

Este artículo aparece firmado por *Eva*, ignoramos si la firmante es en realidad mujer, de ser así actuaba como reproductora de los ideales deseados por la sociedad patriarcal, y si era hombre con mayor razón.

Como hemos visto hasta ahora, las normas sociales de decoro y educación y las consideradas cualidades femeninas eran iguales para todas. No así las laborales, pues las mujeres de la clase trabajadora tenían que ejercer una doble jornada. Sin embargo, ya a finales del siglo XIX se gestaban algunos principios feministas y había algunas revistas y mujeres que participaban activamente en ellos. Así las mujeres de clase media ilustrada y de la clase obrera al tener acceso al mundo de lo público van cobrando cierta conciencia de género. Empieza a haber movimientos dentro de la clase obrera, y el sector femenino comienza a ocupar un papel en la lucha del movimiento obrero. En 1907, en la ciudad de México se funda el grupo de Hijas de Anáhuac compuesto por aproximadamente trescientas mujeres obreras simpatizantes del Partido Liberal Mexicano, quien pretendía la dignificación de la mujer entre otros de sus postulados.⁴

⁴ En algunos casos la prensa favoreció estas luchas femeninas, por ejemplo Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, fundadora de las Hijas de Anáhuac, contando también con el apoyo del PLM, crea la revista *Vesper* que se publicó durante quince años y por estas causas Juana Belén sufrió persecuciones y hasta cárcel. Otra editora de revistas femeninas fue Laureana Wright, quien apoyaba el sufragio femenino y fundó las revistas de Violetas del Anáhuac, La Abeja y La Mujer Mexicana, en las que se intentaba valorar a las mujeres y en las que al mismo

Las limitaciones de las mujeres no eran sólo dentro de la educación formal, sino también en el entorno de la vida cotidiana, ésta estaba plagada de reglas, modales y tradiciones de buena educación que obviamente se exigían más a las mujeres que a los hombres, basten de muestra estas citas:⁵

Nunca importunes a tu marido preguntándole de dónde viene, ni a dónde va, ni por qué sale, ni por qué entra, si no quieres exponerte a que el día menos pensado te confiese su desamor y deslealtad. Que tus labios estén siempre cerrados a las recriminaciones y reproches y abiertos a la súplica y al ruego. ¿Te riñe tu esposo? sufre y calla ¿Te es infiel? Lloro ¿Te abandona y desprecia? llora mucho más. No olvides que si los hombres subyugan con la fuerza, las mujeres conquistan con el ruego y con las lágrimas (Speckman, 1997: 72).

Piense ...la mujer, que a ella le está encomendado ...el tesoro de la paz doméstica. Los cuidados y afanes del hombre de la casa, le harán venir a ella muchas veces lleno de inquietud y de disgusto...que la prudencia de la mujer debe prevenir o mirar con indulgente dulzura (Carreño, 1907: 102).

tiempo, se les proporcionaban ciertos consejos para no olvidar sus prácticas hogareñas.

⁵ *Tomése en cuenta el famoso Manual de Urbanidad de Manuel Carreño, que tuvo gran éxito en su época y del que se han hecho reimpressiones hasta nuestros días, con algunas modificaciones. Ignoro si los apartados referentes a las mujeres se conserven en ediciones actuales. De cualquier modo éste fue muy importante en su tiempo para normar los comportamientos sociales.*

Dentro de este mundo ultra conservador transcurría la vida de las mujeres de finales del siglo XIX y principios del nuestro, época en la que se ubican la historia y los personajes de *Mal de amores*.

En esta novela, Mastretta construye un modelo femenino diferente –personajes transgresoras de las normas tradicionales conservadas por la ideología dominante–, ya que se comportan y actúan contra las reglas establecidas. Estas figuras femeninas rompen con lo socialmente permitido en relación con la educación, la participación dentro de la vida política, el comportamiento sexual o amoroso y las normas de urbanidad dentro de la vida cotidiana.

Las tres personajes femeninas de *Mal de amores*, aumentan su conciencia social y su educación al interesarse en los acontecimientos políticos que suceden a su alrededor, por ejemplo:

Durante los siguientes años, Josefa Veytia se volvió tan asidua lectora de los periódicos como lo fue siempre su marido (Mastretta, 1996: 107).

La personaje principal de la novela, Emilia, además de poder entrar al mundo político debido a la participación activa que tiene su padre y en especial la tía Milagros quien, es su ejemplo, además tiene un interés más profesional por la medicina, interés al que considero en cierta forma disruptor, puesto que difícilmente alguna mujer tenía acceso a los estudios profesionales en esta área.

Como muestra de lo difícil que era para la mujer el acceder a este tipo de estudios, tenemos a la primera médica mexicana Matilde Montoya; Laureana Wright habla acerca de ella en su obra *Mujeres notables mexicanas*.

Matilde Montoya inicia sus estudios de medicina como obstetra, oficio que era propio de mujeres, cuando se titula puede ejercer como tal en el estado de Morelos, vuelve a la capital donde empieza ya en 1872 formalmente sus estudios en la Escuela de Medicina. Cuando termina se muda a la ciudad de Puebla donde comienza a

ejercer dedicándose, exclusivamente, a operaciones de obstetricia y a enfermedades de señoras; sin embargo fue calumniada y Wright lo consigna así:

Una de estas calumnias, que consistió en hacerla aparecer como *masona y protestante*, fue reproducida por un periódico que se atrevía a titularse el "Amigo de la Verdad", el cual logró su *noble fin*, quitando a una joven virtuosa y digna, los medios de ganar su subsistencia... (Wright, 1910: 537).

Saco a la luz esta referencia, en cierto modo, para comparar la inquietud de esta mujer con la de la personaje principal de la novela, quien aunque en sus inicios no tenga clara la idea de dedicarse a este oficio, sin embargo, casi al final de la misma se convierte formalmente en médica.

Respecto a las costumbres y convenciones sociales, también encontramos a lo largo de la novela una serie de situaciones o actitudes de las personajes que nos permiten seguirlas considerando disruptoras, puesto que tienen la libertad de romper las convenciones sociales, por ejemplo, en el caso de Milagros, quien se atreve a crear su propia moda y a vestirse como quiere, más allá de lo permitido para las damas de la época quienes se mantenían al tanto a través de revistas importadas como *La Moda Elegante* (mencionada en la novela), cuyo contenido eran figurines, consejos de moda, poesías y pequeños relatos, así como crónicas de las actividades y modas de los personajes de la nobleza europea y de los artistas.

Milagros detestaba los trabajos que la costumbre les había dado a las mujeres, le parecían suertes menores en las que miles de talentos mayores dejaban el ímpetu que debía ponerse en cosas más útiles (Mastretta, 1996: 70).

Así que estas personajes no sólo rompen con las tradiciones educativas, sino con otras normas sociales y cotidianas. Tienen conciencia política, se comprometen por alguna causa, visten y actúan como ellas lo desean. En lo que respecta a su vida amorosa también, porque fuera del matrimonio convencional de los padres de Emilia, ésta y la tía llevan vidas amorosas bastante transgresoras e impensables para la época.

De este modo, se demuestra que el discurso de *Mal de amores* en lo que se refiere al comportamiento de las personajes es transgresor de normas y costumbres, desmitificándolas. La novela brinda a estas personajes una liberación, que incluso es difícil de llevar a cabo por las mujeres actuales de la sociedad mexicana en general, y en particular por las de sociedades provincianas. En lo que respecta a la educación, aunque sí son muchas las mujeres que acceden a la educación superior en la actualidad, no son todas ni en las mismas condiciones que los varones; ya que la mayoría de las mexicanas que ejercen cualquier trabajo, por lo regular tiene que cumplir una doble jornada.

Mal de amores configura así, personajes femeninos transgresores quienes además de romper con las típicas "cualidades" de sumisión y bondad, son capaces de manifestar sus sentimientos, de disfrutar sus relaciones sin ninguna complicación, se les puede considerar mujeres felices y realizadas.

Es pues la literatura femenina una forma no oficial de hablar de historias personales, de costumbres y tradiciones, y según la definición que Rita Felski en *Beyond Feminist Aesthetics* da este respecto, la literatura femenina⁶ contempla todos aquellos textos en que puede encontrarse la denuncia de la subordinación de la mujer o bien ejerciendo papeles de transgresora.

⁶ Utilizo los términos *literatura feminista*, *literatura femenina* o bien *literatura escrita por mujeres con la misma intención*.

En el caso de la literatura escrita por mujeres se pueden realizar análisis desde la perspectiva del género que revisan a través del tiempo los comportamientos de mujeres y hombres, así como sus aprendizajes y la ruptura con patrones impuestos desde la ideología patriarcal.

Rita Felski define a la literatura feminista como “la que intenta abarcar todos aquellos textos que revelan una conciencia crítica de la posición subordinada de la mujer y del género como una categoría problemática, no importando como ésta se exprese” (Felski, 1989: 14).

La teoría textual feminista es mediadora entre la literatura y lo social. Felski afirma que la teoría literaria feminista depende de una teoría social feminista, puesto que existe una relación entre los textos y la modificación de las estructuras ideológicas que afectan a las mujeres como sujetos sociales (Felski, 1989: 8).

Por lo tanto la literatura participa también en una función educativa y se convierte en reproductora o transgresora de normas que ayudan a la toma de conciencia e identidad, en particular de las lectoras, quienes pueden a través de la lectura de literatura escrita por mujeres, percatarse de las normas que se nos han impuesto a las mujeres a través de los siglos por la sociedad androcéntrica, y tratar de hacer modificaciones en sus vidas personales, situación que contribuirá a llevarnos a otra ética de comportamiento social, tanto femenina como masculina.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Lourdes, *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*. México, UNAM, 1991.

Carreño, Manuel A. *Manual de urbanidad y buenas maneras*, México, Vda. de Ch. Bouret, 1907.

- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1989.
- Larroyo, Francisco, *Historia comparada de la educación en México*, México, Porrúa, 1986.
- Mastretta, Ángeles, *Mal de amores*, México, Alfaguara, 1996.
- Monsiváis, Carlos, "Sexismo en la literatura mexicana" en *Imagen y realidad de la mujer*, México, SEP-Diana, 1980.
- Speckman, Elisa (1997): "La mujer en la sociedad porfiriana" en *Mundo celular*, núm. 80 (Mayo), pag. 72.
- Tuñón, Julia, *Mujeres en México, una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.
- Wright, Laureana, *Mujeres notables mexicanas*, México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1910.

PARTE IV
UNA MIRADA
A LA DIVERSIDAD CULTURAL

El universalismo constructivo de Joaquín Torres-García: un caso límite de modernidad latinoamericana

*Valentín Ferdinand**

ENTRE LOS AÑOS 1920 y 1935 tres estéticas divergentes competían por la hegemonía de las artes visuales latinoamericanas: el indigenismo de vanguardia del muralismo mexicano, el surrealismo transculturado que se entronca con la tradición del arte popular, y las variantes del arte académico postimpresionista. En 1936 Pedro Henríquez Ureña publica un artículo en el diario *La Nación* de Buenos Aires donde al reflexionar sobre la cultura del Río de la Plata escribe que "En la zona de cultura europea de la América española falta riqueza del suelo y ambiente como la que nutre las creaciones arcaicas del indígena. [Por lo tanto, en esta región] Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidad de cultura moderna. Y cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado, dándole solidez de tradición". (1936). En este artículo, Henríquez Ureña parece enumerar las condiciones que debe cumplir un arte moderno latinoamericano, especialmente un arte que no cuente con el sustrato

* *Universidad de Middlebury.*

precolombino de otras regiones: ese arte deberá crear su propia tradición, incluso si los resultados de “los esfuerzos del pasado” no son, en esta región, demasiado robustos ni el registro del pasado demasiado extenso. Aunque aparece en segundo lugar, la construcción de una tradición es el único factor especificado. Por otra parte, ya que la pobreza del medio ambiente ha sido incapaz de sostener una cultura autóctona significativa, las sociedades locales tienen su única en dirigir sus expectativas hacia el futuro. “Nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidad de cultura moderna”. ¿Qué significa esto? ¿Se refiere Ureña a la modernización de la estructura productiva como precondition para la emergencia de la modernidad entendida como dominio de la cultura y el arte? Esto no está desarrollado, pero la formulación de Henríquez Ureña es emblemática porque muestra una de las tensiones internas de la modernidad en América Latina: por una parte tenemos la necesidad de producir una cultura que tenga su fundamento en su propia normatividad y no en el pasado, por otra parte, la necesidad de crear una memoria colectiva que sirva de apoyo a la cultura contemporánea que por definición busca romper con la tradición.

A partir de 1935 habrá en América Latina una cuarta tendencia artística, el constructivismo del artista uruguayo Joaquín Torres-García. Las reflexiones de Henríquez Ureña coinciden con algunos de los elementos fundamentales de la propuesta artística de Joaquín Torres-García quien en 1934 había llegado a Montevideo con un proyecto doble y riesgoso: emancipar el arte de América Latina de la hegemonía cultural europea, y crear una nueva estética, un lenguaje plástico que conjugara la tradición del arte precolombino con algunos de los rasgos del arte de vanguardia que él mismo había contribuido a impulsar en Europa. Nacido en 1876 en Montevideo, Uruguay, Joaquín Torres-García vivió parte de su vida en Barcelona, Madrid, París y New York. Entre 1900 y 1928 fue uno de los integrantes más destacados del Noucentisme Catalán (e.g., Jardí

1980, 1988; Sureda Pons 1998). A partir de 1929 participó activamente en los movimientos de vanguardia junto a Jean Arp, Wassily Kandinsky, Picasso y especialmente Piet Mondrian. Cuando Torres-García regresa a Montevideo y funda su taller, estaba poniendo en práctica la visión mundonovista de la época, pero también estaba inaugurando la escuela artística latinoamericana más importante del siglo xx. No hay en América Latina otro artista individual que haya influido tanto el arte posterior como Torres-García. En este sentido, el Universalismo Constructivo –así llamó a su doctrina artística– ha sido capaz de producir escuela influyendo en el arte continental con un alcance y una persistencia que no han tenido ni el indigenismo vanguardista ni el surrealismo transculturado.

Torres-García no es sólo un artista sino también un intelectual que articuló su pensamiento en un extenso trabajo teórico y lo realizó en su pintura. En mi ponencia quiero estudiar el caso Torres-García porque lo considero un caso límite de modernidad latinoamericana. Creo que tanto en su política cultural como en su teoría y práctica pictóricas, la propuesta de Torres-García es un caso paradigmático de hibridación fructífera de la tradición plástica precolombina y el arte de vanguardia europeo. Sugeriré, además, que el proyecto de Torres-García representa un caso límite de modernidad continental, no sólo por la densidad que alcanza su pensamiento sino porque una propuesta tan heterodoxa implica un alto grado de autoconciencia moderna.

DESCRIPCIÓN DE LA MODERNIDAD

De acuerdo con la descripción que hace Max Weber (1978) algunas de las características centrales de la modernidad son (I) el proceso de objetivación de las categorías de la racionalidad instrumental que conduce al “desencanto del mundo” natural y la progresiva racionalización de la sociedad; (II) secularización que se refleja en

la disyunción de los procesos de diferenciación social y los procesos de diferenciación sistémica; (III) el surgimiento y consolidación de esferas independientes de producción de saber especializado guiadas por criterios autorreferenciales; (IV) la emergencia de la noción de subjetividad y la consolidación de procesos de individuación en base a la subjetividad. Aunque sigue siendo el marco obligatorio de referencia, a la descripción de Weber se han ido agregando otros elementos que la complementan o relativizan. Habermas (1992) analiza la influencia del conocimiento especializado en la vida cotidiana y la emergencia de la esfera pública. Marshall Berman (1982) diferencia el desarrollo socioeconómico (modernización) de las corrientes estéticas que comenzando en el siglo XIX desembocan en el arte de las vanguardias de comienzos del siglo XX ("modernism" que traduzco simplemente como modernismo) y llama modernidad a la experiencia histórica de la relación entre modernización y modernismo.

Perry Anderson (1984) critica a Berman por usar un concepto ahistórico de modernidad, un concepto de tiempo homogéneo y lineal que impide pensar la heterogeneidad de las diversas coyunturas históricas en que se procesa la modernidad.¹ Por su parte, Matei Calinescu (1987) muestra como ha sido posible apropiarse del discurso de la modernidad (estética) sin participar de la modernización (socioeconómica). Este mismo paradigma de una desconexión entre procesos socioeconómicos y respuestas culturales ha sido usado en el caso de América Latina para explicar la existencia del *Modernismo* finisecular e incluso del arte de vanguardia en sociedades que tienen una estructura productiva de baja industrialización, en casos casi feudal, y un sistema social débilmente secularizado con una esfera pública inestable.

¹ Ver también Anderson 1979.

Enrique Dussel (1994) agrega un elemento crucial a la descripción de la modernidad y sostiene que la idea de subjetividad y la racionalidad fundada en esa subjetividad tienen su contraparte en la estructura de la explotación colonial. Frente a autores como Taylor (1989), Habermas (1989), o Cascardi (1992) que consideran la modernidad como un fenómeno exclusivamente europeo, para Dussel la “experiencia no sólo del ‘descubrimiento’, sino especialmente de la ‘conquista’ será esencial en la constitución del ‘ego’ moderno, pero no sólo como subjetividad, sino como subjetividad ‘centro’ y ‘fin’ de la historia” (29). Al incorporar el descubrimiento de América y el problema de la alteridad Dussel se une al esfuerzo por considerar la modernidad desde una perspectiva no eurocéntrica.² En realidad, Habermas menciona el descubrimiento de América como un elemento importante en la formación de la modernidad (1989: 5), pero lo que éste describe como un evento histórico y externo, para Dussel es un elemento categorial de la modernidad misma. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la relación entre la expansión colonial que sigue al descubrimiento de América y la objetivación de estructuras racionales no es lineal y Dussel no explica como se conectan. Uno de los argumentos de Weber y Habermas es que hay una relación interna, o sea necesaria, entre la objetivación de estructuras racionales y la experiencia de la modernidad europea.

Lo que Dussel deja sin explicar es la relación que existe entre la expansión europea y la *forma* específica en que se objetiva la racionalidad occidental –o sea, porqué eso que se llama modernidad y es, sin duda consecuencia del colonialismo, se constituyó en base a ciertas categorías y no a otras y toma una forma que no se ha producido en otras civilizaciones. Creo, sin embargo, que la interacción

² *La emergencia de Occidente ya aparecía ligada al descubrimiento de América en trabajos, por ejemplo, de O' Gorman 1958 y Ardao 1960.*

entre eurocentrismo y colonialismo es un elemento efectivamente activo en la configuración de la modernidad y debe formar parte de nuestra descripción: la racionalidad moderna no es independiente del colonialismo y la emergencia del sujeto moderno está constituida también por la anulación de la alteridad.

Si seguimos esta dirección de pensamiento, es posible conceptualizar críticamente la oposición centro/periferia e incluso la apertura del espacio epistemológico que fundaba el conocimiento de la periferia por parte de una metrópolis, una metrópolis que se reservaba la autoridad discursiva y la capacidad de legislar sobre el atraso relativo de las regiones que estudiaba para colonizar y luego modernizar (Richard 1993). Como parte de ese mito usualmente decimos que la modernidad en América Latina es una modernidad imperfecta porque no hubo ilustración, o una modernidad puramente ideológica sin modernización, o sea, sin base económica –para usar los términos de Perry Anderson.³ Metodológicamente, prefiero dejar de lado la idea de una modernidad imperfecta y simplemente considerar la modernidad latinoamericana como una situación de alta complejidad, una complejidad que tiene que ver, sin duda, con la situación neocolonial que siguió a las guerras de independencia. En este sentido me alinee con la recomendación hecha por Carlos Alonso en un trabajo reciente: para estudiar la modernidad en América Latina en su especificidad, “we must eschew all critical approaches that interpret that complexity as a symptom of deficiency, as a sign of a modernity manqué” (48).

³ *En relación a América Latina, un trabajo que se aparta de esta línea de pensamiento es Sarlo 1988. Para el caso de España ver Subirats 1981.*

LA PROPUESTA DE TORRES-GARCÍA. MODERNIDAD Y MUNDONOVISMO

El proyecto de Torres-García lleno de tensiones contradictorias, es por demás excéntrico especialmente si se considera que su centro de acción fue Montevideo y Uruguay es un país sin rastros de cultura precolombina. Con su doctrina artística, el Universalismo Constructivo, Torres-García buscaba producir la síntesis de varios elementos: I) los hallazgos expresivos de las vanguardias Europeas, especialmente el neoplasticismo, y su conceptualización del arte como práctica autónoma; II) la tradición autóctona de arte latinoamericano, especialmente el arte precolombino y III) las tendencias culturales modernas de América Latina. Impulsado por la convicción mundonovista común en la época Torres-García vuelve a Uruguay para iniciar un movimiento de arte moderno que alcanzara al continente en su totalidad. En *La Regla Abstracta* Torres-García escribe que el artista debe “recordar que está en el Nuevo Mundo ... que vive en el siglo xx, que piense, en fin, que América toda debe levantarse una vez más para dar en los tiempos modernos un arte virgen y poderoso” (10-11).

Expresiones como “Nuevo Mundo” y “arte virgen y poderoso” tienen como función motivar a la acción, pero no reflejan el núcleo de su postura conceptual. En realidad, su posición se distingue de los mundonovistas tanto americanos como europeos. Por ejemplo, el primer Carpentier (1991), Larrea (1944), Breton (1996) y Valéry (1960) comparten la idea de que en América florecerá el surrealismo. El arte europeo se desarrollará en América Latina bajo la forma del surrealismo porque el surrealismo, *inventado en Europa*, es lo que mejor expresa o permite objetivar artísticamente la realidad, ya surreal sin saberlo, del Nuevo Mundo. América Latina, su realidad, es ya surreal pero carece de un lenguaje o modo de expresión que la concrete plásticamente. Además del eurocentrismo, los mundonovistas comparten la visión de América Latina como con-

tinente maravilloso y ven la futuridad del Nuevo Mundo como la ocasión final para la prolongación y supervivencia de la cultura europea. De todos, Paul Valéry es quien lo dirá, aún años más tarde, con mayor claridad: “Si l’Europe doit voir périr ou dépérir sa culture; si nos villes, nos musées, nos monuments, nos universités doivent être détruits dans la fureur de la guerre scientifiquement conduite (...) une certaine consolation, un certain espoir sont contenus dans l’idée que nous oeuvres, le souvenir de nous travaux, les noms de nos plus grands hommes ne seront pas comme s’il n’avaient jamais été, et qu’il y aura, çà et là, dans le Nouveau Monde, des esprits dans lesquels vivront d’une seconde vie quelques-unes des créatures merveilleuses des malheureux Européennes” (1990). Torres-García en cambio, se desliga totalmente de la consideración de América como maravilla y eso le permite pensar el arte y por extensión la cultura moderna latinoamericana como algo realizable aquí y ahora, no en un tiempo futuro de actualidad perpetuamente diferida –maravilla y futuridad que caracterizan la visión eurocéntrica de América desde la llegada de Colón (Greenblatt 1991).

MODERNIDAD Y TRADICIÓN

Paradójicamente, la larga estadía de Torres-García en Europa contribuyó a que no percibiera la modernidad latinoamericana como dependiente o inferior. Al mismo tiempo, si creemos en su propia versión de los hechos, fue su origen latinoamericano lo que lo predispuso para que a comienzos de siglo, en Cataluña, fuera capaz de imaginar una modernidad que no rompiera sus lazos con la tradición (Torres-García 1939b 39, 42, 62). Mientras la concepción moderna del tiempo rompe con el pasado como origen de la normativa que guía la práctica presente y el arte moderno se caracteriza por su novedad constante, Torres-García quiere fundar un arte moder-

no que derive sus principios del arte del pasado.⁴ Convencido de la necesidad de hacer arte que respondiera al presente pero estuviera enraizado en una tradición cultural fuerte, en su período catalán Torres-García fue uno de los primeros en tomar el arte clásico del mediterráneo como punto de partida para hacer un arte moderno. Aunque deja la temática mediterránea alrededor de 1917, la actitud clasicista es constante en toda su obra.

Conceptualmente, una actitud clasicista en este contexto implica hacer arte siguiendo principios a priori, normas que en su fuerza reguladora tienen una función similar al canon clásico. Esta actitud, además, prescribe un arte público al servicio de la nación y la tradición, lo que lleva a Torres-García a hacer pintura mural al fresco desde 1908. Es a partir de este marco conceptual, que incluye una elementos neoplatónicos y por momentos, el vocabulario de la tradición hermética (Maslach 1992, Battezzare 1999), que al regresar a Montevideo, Torres-García completa una teoría del arte que incluye, explícitamente, una concepción del tiempo histórico y de la tradición, e implícitamente una concepción de la modernidad.

Una de las prioridades teóricas de Torres-García fue construir la tradición que Henríquez Ureña no encontraba en el Río de la Plata. Torres-García entiende que no hay crecimiento orgánico de la tradición y por lo tanto puede fundar su nueva escuela artística con los elementos plásticos de una cultura visual que no tuvo expresión material en el Río de la Plata. Teóricamente, perfecciona su conceptualización de una historia natural del arte desarrollando lo que desde antes había llamado *tradición del hombre abstracto* y enfocando su atención en un elemento que hasta ese momento no había sido central: el arte precolombino (Torres-García 1938). Esta histo-

⁴ En lengua española la noción moderna de tiempo y su influencia en el arte de vanguardia ha sido muy bien descrita por Paz 1990.

ria natural, sostiene que el arte es fundamentalmente abstracto, basado en principios geométricos de orden y proporción. La tendencia mimética que tiene en la pintura renacentista uno de sus ejemplos más prestigiosos y culmina con el Impresionismo sería, en este sentido, una desviación de lo que es la esencia del arte: la construcción de un orden puramente plástico. Torres-García reinterpreta la historia del arte precolombino y al insertarlo en esta tradición, concluye que el elemento abstracto, que desde una perspectiva eurocéntrica es visto como un rasgo primitivo, es en realidad lo que hace al arte precolombino un modelo universal que permite la expresión y expansión de la sensibilidad contemporánea en toda su complejidad.

El mito moderno del que habla Dussel, inicia la mundialización del planeta por medio de la unificación de temporalidades y la creación de la oposición centro/periferia. Esta última distribución, tanto geográfica como epistémica, hizo que la adhesión a la modernidad fuera especialmente problemática para los intelectuales latinoamericanos. Carlos Alonso sostiene que “Spanish American reality was always in danger of becoming the negative object of Western knowledge, of Western modernity and its discourses; that is, it was forever in the verge of turning into the consummate example of an untoward deviation from a supposed norm established by those same metropolitan discourses that were themselves confidently wielded by Spanish American writers and intellectuals. (...) [Estaban siempre sujetos a] the threat of passing from being the brandishers of a discourse to becoming their object instead. (...) [Esto] reveals that the rhetoric of Modernity constituted both the bedrock of Spanish American cultural discourse and the potential source of its most radical disempowerment” (23).

Aunque el suyo es un proyecto heterodoxo y lleno de tensiones internas, Torres-García no parece tener problemas con la autoridad de los discursos metropolitanos ni reclamar la excepcionalidad de

la realidad latinoamericana con el fin de evitar que ésta se transforme en un ejemplo desviante de la misma propuesta moderna que quiere defender.

Es cierto que la retórica con que Torres-García reescribe la historia es, por momentos, bastante opaca, especialmente desordenada y repetitiva. Y aunque no he hecho un análisis detallado de sus estrategias discursivas –como el que hace Alonso con los autores que estudia– creo que tal vez es este desorden retórico lo que impide que la narrativa de Torres-García caiga en las mismas contradicciones que caracterizan el pensamiento de otros intelectuales latinoamericanos. Torres-García rechaza el paradigma moderno que anula el presente y el pasado para privilegiar constantemente el futuro. Su historia natural del arte no depende de la idea de progreso ni de un modelo dialéctico hegeliano o spengleriano, como el caso de Vasconcelos. Tampoco recurre al modelo *lineal*, acumulativo, cíclico o no, que obliga a integrarse a una única historia, a una única línea evolutiva. Su *tradición del hombre abstracto* está presente en todas las culturas pero no produce un espacio donde se anule la heterogeneidad de los diferentes grupos.

Es cierto que usa un vocabulario neoplatónico, esencialista, pero en mi opinión, un análisis detallado revelaría que Torres-García tiene en mente constantes que existen y se realizan exclusivamente en la historia y no entidades localizadas fuera de ella. Si bien es cierto que sus textos transmiten un fuerte sentido de urgencia ante la inminencia de América Latina, no están marcados por la ansiedad de un Alfonso Reyes que si bien reconoce “[E]l ritmo, la celeridad americana, noción vital y no ya puramente intelectual, en la que reside el sabor de América”, también deja en claro que América “ha tenido que vivir a salto de mata, cortando atajos, reventando cabalgaduras, encimando procesos a medio desarrollar, para emparejarse con la historia” (170). Torres-García no tiene prisa por emparejarse con *la historia* como ha sido escrita por los europeos

porque él escribe otra historia donde Europa ocupa un lugar no privilegiado.

Al entroncar la modernidad latinoamericana con el arte precolumbino por medio de la tradición del hombre abstracto, Torres-García pone al descubierto lo que Dussel ha llamado el encubrimiento del otro. Porque Torres-García no sólo muestra que es posible hacer una autocomprensión de la modernidad que incorpore la tradición precolombina, sino que cuestiona la historia europea del arte e incluso el valor del arte contemporáneo. Al mismo tiempo que recupera la tradición cultural, su reconstrucción histórica enfatiza la opresión sufrida por la población indígena y la necesidad de reivindicar su cultura y tradiciones. Una de las tareas que se propone con *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* es analizar los rasgos de las culturas aborígenes para investigar “que esencias pueden subsistir de su pasado (sea en el plano que sea) a fin, y esto es lo importante, de establecer un criterio, que nos lleve a firme conocimiento de su fisonomía y modalidad de eso que en el mundo se caracteriza por indoamérica, mal conocido, peor comentado, y, finalmente, despreciado y aún combatido ante el prestigio del Viejo Mundo” (10).

En la modernidad, el tiempo universal provee un marco común de referencia para centro y periferia al mismo tiempo que la idea de progreso da a la metrópolis el elemento diferencial que la sitúa en una posición jerárquicamente superior (Alonso 20). Esto último permite fundamentar el conocimiento de las sociedades periféricas y juzgar su atraso o adelanto. Torres-García cancela la jerarquía epistemológica de la metrópolis en sus dos dimensiones. No se sujeta a la idea de progreso ni acepta la existencia de una temporalidad única. La tradición del hombre abstracto hace del pasado algo vivo y contemporáneo. Es una tradición no lineal que no se sigue la cronología usual ni respeta su prestigio cultural. Es más, la noción de tiempo histórico subyacente no disuelve el presente sino que lo hace, junto al futuro, responsable frente al pasado. En esto, com-

parte rasgos con la concepción mesiánica de Walter Benjamin a la que por momentos se adelanta.

El proyecto de Torres-García, inicialmente, es independiente del arte precolombino y luego se entronca con él mediante un acto reflexivo muy selectivo. Salvo rasgos muy generales, es difícil señalar los elementos formales derivados del arte precolombino. No hay influencia en el sentido de imitación, de una derivación unívoca de principios estéticos o de la transposición de técnicas (Fló 1991).⁵ Pero tal vez sea uno de los pocos que en su época consideró el arte precolombino como arte y no como referente histórico (muralismo), dato arqueológico (indigenismo) o maravilla (surrealismo). Hace lo que hacen los artistas: integra y apropia rasgos que más que encontrar proyecta en el arte Inca, superponiendo a éste su propio código para sus propios fines.

Dinamiza, desde adentro, por decirlo de algún modo, el arte precolombino no para servirse de su vocabulario formal sino para darle a su arte el contexto de apreciación que no tenía y ligarlo a una historia visual y cultural. Su proyecto es integrador de varias líneas evolutivas todas en el marco de lo que construye como la tradición del hombre abstracto. En *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* escribe que "si la antigua cultura de estas tierras puede aun servirnos de norma para nosotros, es todo debido a que está de acuerdo con normas universales; y por esto, que tales culturas pueden incorporarse a la gran tradición del saber de todos los tiempos (a esa Ciencia Universal que siempre ha existido); y que por esto también, decir tradición de estructura de América, es decir lo mismo..." (1939: 26).

⁵ *La relación entre el Universalismo Constructivo y el arte precolombino es muy compleja y en este trabajo la he tenido que simplificar de modo extremo. Los trabajos citados al respecto, Fló 1991 y Paternosto 1996, son una buena muestra de posiciones antagónicas que, a la vez, comparten muchos elementos.*

Es decididamente americanista cuando rompe con la preeminencia epistemológica metropolitana y la negación de contemporaneidad sobre la que se funda. En el siglo XIX, uno de los factores que facilitó la identificación de las naciones latinoamericanas con la modernidad fue la coincidencia entre la idea de tiempo que subyace a la noción de Nuevo Mundo y el rasgo central del tiempo moderno: la disolución del presente y su apertura a un futuro siempre en fuga (Alonso 18). Esta identificación sigue actuante en el siglo XX. Lo que distingue el compromiso particular de Torres-García con el discurso de la modernidad es que mantiene la tensión del presente hacia una realización futura sin cortar los lazos con el pasado ni usarlo exclusivamente como referente. A pesar de su obvia contemporaneidad, Torres-García trata, a su vez, el vocabulario formal del arte de vanguardia europeo como si fuera una cosa del pasado. Invierte así las prioridades epistemológicas que han fundado la construcción de conocimiento desde la época del descubrimiento. En su tratamiento del tiempo, como en varias otras cosas que no puedo analizar aquí, la doctrina de Torres-García coincide con la aproximación de Walter Benjamin a la modernidad, lo que sitúa a ambos en la categoría de excéntricos.

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

Dentro del esquema weberiano, tenemos que por oposición al arte en una sociedad tradicional que cumple con funciones heterónomas, en la modernidad el arte llega a ser un dominio de conocimiento especializado. Una de las descripciones más aceptadas del arte europeo de Vanguardia, sostiene que con el Esteticismo del siglo XIX se alcanza la autocomprensión del arte como dominio autónomo. Los movimientos, especialmente Dada y el Surrealismo, que intentan unir el arte y "la esfera de la vida" se niegan a participar en la dia-

léctica tradición/innovación y cuestionan no la tradición artística sino el arte como institución (Bürger 1992).

Torres-García rechaza la separación moderna entre autonomía y heteronomía, volcándose hacia el polo heterónimo pero sin abandonar el trabajo específico del arte para aprovechar los caminos abiertos por las corrientes de vanguardia en una investigación plástica que se beneficia del efecto multiplicador de la misma autonomía. Recostarse sobre el lado heterónimo del arte sin cancelar la libertad que da la autonomía, lo obliga a hacer sostener un equilibrio muy delicado entre arte puro, autorreferencial y un arte socialmente orientado. Escribe en *Estructura* (1935), "Si el arte cumple un fin social quizás el más elevado, no por esto debe de enderezar su actividad en sentido determinado (el arte es libre, se funda sobre sí mismo, estando de acuerdo siempre con lo universal) debe bastarle ser arte solamente" (13). Sin embargo, quiere recuperar el sentido cultural del arte para disminuir la tensión entre el dominio de lo privado o del valor y el dominio de lo público o de los procedimientos formales. En este sentido, su proyecto apunta a revertir el hecho de que "[T]he styles of modernization in Latin America have shown an excessive privilege of instrumental rationality over substantive rationality" (Hopenhayn 102). Otros aspectos que muestran su cuestionamiento a la diferenciación de esferas de saber especializado son su desarrollo de una ética que se orienta al problema de *qué es bueno ser* y no tanto a *qué es bueno hacer* (Taylor 3) -lo cual, unido a su reescritura de la historia, lo llevará a defender un tipo de humanismo no eurocéntrico- y la defensa insistente de un arte público y monumental.

Es importante destacar que trata el vocabulario formal del arte de vanguardia europeo como un elemento del pasado, y alinea su trabajo plástico con su propia reinterpretación del vocabulario formal del arte precolombino (como muestra, hasta cierto punto, el estudio de Paternosto 1996). Por esto trata la cultura visual precolombina, que era heterónoma (e.g.: tenía funciones religiosas), como

si fuera arte autónomo y rompe con una noción recurrente en América Latina y muy fuerte en aquella época en el Río de la Plata (e.g.: Guido 1942): la identificación de lo autóctono con el paisaje natural o urbano. Sin rechazar el animismo de las culturas primitivas, algo que valora en el Surrealismo, Torres-García rechaza el exotismo, el irracionalismo y lo fantástico, en suma, las diferentes concepciones de un arte latinoamericano descriptor de la realidad, oponiéndose a términos que desde de Colón definen lo americano.

Es cierto que su valoración del animismo lo acerca peligrosamente a lo maravilloso, pero la diferencia con la actitud surrealista no podría ser mayor. Torres-García quiere recuperar el sentido de pertenencia a una tradición y una zona geográfica sin fascinarse, como los surrealistas, con el poder fetichista y amnésico de los objetos. Su respeto por el animismo no supone una vuelta al pasado sino el uso del pasado para romper con la negatividad de un presente que se ha olvidado del pasado como tal. Supone, además, una actitud creativa que busca equilibrar la construcción y la expresión –aunque no puedo desarrollar esta idea, vale la pena indicar que en esto anticipa en unos treinta años las ideas de Theodor Adorno sobre el punto (65). Ahora bien, en conexión con su valoración de los aspectos culturales del arte precolombino, Torres-García sí participa de otro mito moderno, uno que no he visto estudiado, que es el mito del desaprendizaje. Los modernos creen, con una convicción tan fuerte como tal vez no sintió época alguna, que es posible olvidar lo aprendido socialmente, negar el curso de la historia natural y desandar el camino que han seguido los hábitos, las prácticas y la sensibilidad –e.g.: la búsqueda impresionista de un ojo. Incluso antes de que los cambios en la estructura productiva hicieran evidente la dificultad de mantener la memoria colectiva y construir consenso, los modernos han creído deseable y posible desmontar las estructuras de la sensibilidad. Torres-García también quiere que los latinoamericanos olviden. Quiere que olviden la “mala pintura” académica que llegó de Europa, la tradición mi-

mética que se expande no sólo en el postimpresionismo tardío, sino con el surrealismo y el indigenismo vanguardista. El olvido dirigido de los modernos está siempre encaminado a la reeducación. Torres-García no escapa a esta tendencia pedagógica. Con objeto de dar a nuestra cultura un giro moderno pero humanista, quiere que los latinoamericanos recuperen valores universales que él localiza como ingredientes activos en la cultura visual precolombina (orden, equilibrio, estructura, comunidad, substantividad, respeto por la naturaleza, etc.).

En gran medida, para los mismos latinoamericanos el contexto de apreciación del arte de los 30-40s estaba enmarcado por el diagnóstico de la acelerada deshumanización del arte de Ortega y Gasset (1937) –noción definida casi siempre en términos negativos como desantropomorfización, desrealización y mecanización. Torres-García entiende que su propuesta es una efectiva rehumanización del arte (1944) que no apela a la mimesis de cuño occidental ni a su narratividad pictórica– sea lineal y arqueologizante como la de Diego Rivera, o sujeta a tensiones contradictorias y recurrentes como la de Orozco. Intenta crear una semiótica continental con lo que su arte contiene elementos pertenecientes al dominio de la investigación de la vanguardia y, al mismo tiempo, un repertorio simbólico que pretende expresar la tradición del hombre abstracto en elementos pictográficos universales. Esa vocación de universalidad enraizada en una tradición local hace que su propuesta tenga más posibilidades de expandirse por el continente. Funda una escuela de alcance continental, que tal vez sea la más fructífera y es en mi opinión, la que tiene influencia más duradera.⁶ Como efecto colate-

⁶ *Influencia en Argentina (Emilio Pettoruti, Grupo Madi, Cesar Paternosto – que trabaja en New York), Brasil (María-Elena Vieira da Silva), Perú (Syzlo), Estados Unidos (Joseph and Anie Albert, Adolph Gottlieb), etc. Ver Amaral 1993 y Ramírez 1992.*

ral, el triunfo de su estética ha terminado por ligarla a usos populares de un alcance y divulgación que exceden el dominio de la especificidad del arte y refuerzan la heteronomía del arte en una zona que Torres-García no había previsto y que va contra algunos de sus postulados.⁷

Rechazar la autonomía pero aprovecharse de ella es relativizarla, es pensar una modernidad distinta, que quiere mantener el equilibrio entre la independencia de las esferas de la práctica y la sociedad civil. Este gesto puede ser interpretado como una vuelta al pasado, como un gesto premoderno. En cierto sentido esto es cierto, pero solo en lo que concierne a la autonomía del arte. Con la sociedad moderna, el arte dejó de servir a fines extrínsecos, no específicos, y se concentró en el desarrollo de su especificidad. Al mismo tiempo, la disminución de su carga heterónoma lo aleja de los intereses de la sociedad. Torres-García quiere volver a un arte que participe en la sociedad sin abrir totalmente los contenidos de su práctica a la injerencia de otras prácticas. La tradición del hombre abstracto es la mediación que permite equilibrar la especificidad del arte con su orientación heterónoma.

La especificidad del arte, o sea el papel que éste tiene en la transformación intencional de las estructuras de la sensibilidad, la exploración de los diferentes medios expresivos materiales y la

⁷ En Uruguay por ejemplo, los estilemas del Universalismo Constructivo son de uso popular tanto en el trabajo artesanal como en la publicidad. Estos usos van contra la postura de Torres-García no porque privilegiara las "bellas artes" –fabricó juguetes de madera y quería un arte monumental público, mural y escultórico– sino porque en el modo en que se produce la diseminación de sus estilemas vería el triunfo de la razón instrumental sobre la razón substantiva. No le molestaría ni la divulgación ni la venta, pero sí la falta de "autenticidad", la disyunción entre el uso del estilo y la actitud ética que debe guiar la expresión mediada por ese estilo.

producción de formas, queda intocada. Pero al mismo tiempo el arte está llamado a colaborar en la construcción de una comunidad –algo que en cierto sentido, implica cierto grado de coordinación con las demás esferas de saber y la construcción de consenso. Esta tensión, sólo es contradictoria si la pensamos en el marco de la modernidad tal como se ha conceptualizado desde Europa. Al desacoplar la autonomía de la especificidad y elaborar las implicaciones teóricas en direcciones divergentes, Torres-García explota de modo fructífero el paradigma con que la modernidad europea se pensó a sí misma. E insisto, las tendencias son divergentes, no opuestas, porque verlas opuestas en Torres-García sería necesariamente seguir atado al modelo europeo.

Por otra parte, interpretar la insistencia en mantener un sentido de comunidad y la importancia de la racionalidad substantiva como un efecto de la secularización imperfecta o tardía de las sociedades latinoamericanas, sería perder de vista lo que la hace interesante.⁸ Menos que imperfecta parece ser el producto de una conciencia extremadamente moderna que padece la modernidad y cuestiona sus modos de producir consenso (Lechner 154). Tanto el arte como la política cultural de Torres-García tienen, en mi opinión, la “densidad de cultura moderna” necesaria para recuperar la tradición del pasado y generar a su vez una tradición moderna latinoamericana que no cae en el pintorequismo y logra producir una escuela moderna, sin imitar la modernidad europea. Su preocupación por hacer un arte humanista pero moderno, contemporáneo pero inscripto en una tradición a la que responda, unida al desarrollo de una ética que privilegia la razón substantiva frente a razón instrumental, lo sitúan al límite de la modernidad. Tal vez lo más interesante de Torres-García sea que su teoría y su práctica se hacen más densamente modernas allí donde más se apartan de la modernidad.

⁸ *La secularización incompleta es un argumento recurrente para explicar procesos culturales en América Latina, por ejemplo ver Brunner 1995.*

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

Alonso, Carlos, *The Burden of Modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford University Press, 1998.

Amaral, Aracy, "Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia" en Lucie-Smith, Edward ed. *Latin American Art of the 20th Century. World of Art*. New York: Thames and Hudson, 1993, 86-99.

Anderson, Perry, "Modernism and Revolution", *New Left Review* 144 (1984): 95-113.

———, *Lineages of the Absolute State*. Londres: Verso, 1979.

Ardao, Arturo, "Dialéctica de la Occidentalidad" [1960] en *Filosofía de lengua española*. Montevideo: Alfa, 1963, 15-21.

Battegazzore, Miguel, *Joaquín Torres-García, La trama y los signos, Maldonado, Uruguay: Intendencia de Maldonado*, 1999.

Beverly, John, et al. eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995.

Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York: Simon and Schuster, 1982.

Breton, André, Entrevista de Rafael Heliodoro Valle, "Diálogo con

André Bretón" en Fabienne Bradu ed. *Bretón en México*, México: Editorial Vuelta, 1996.

Brunner, José Joaquín, "Notes on Modernity and Posmodernity" en Beverly 1995, 34-54.

Bürger, Peter, *Theorie of the Avant-Garde*, Trad. Michael Shaw, Minneapolis: U of Minnesota Press, 1992.

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham: Duke UP, 1987.

Carcardi, Anthony, *The Subject of Modernity*, Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Carpentier, Alejo, "La Habana vista por un turista cubano", *Obras Completas*. vol. 14, México: Siglo XXI, 1991.

Dussel, Enrique, *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Quito: Abya-Yala, 1994.

Fletcher, Valerie J., ed. *Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.

Fló, Juan, *Torres García: En (Y Desde) Montevideo*, Montevideo: Arca, 1991,

Greenblatt, Stephen, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.

Guido, Angel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Argentina: 1941

- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Trad. Thomas Burger, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- , *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, Trad. Frederick G. Lawrence. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- Henríquez Ureña, Pedro, “La América española y su originalidad”, *Diario La Nación*, [Buenos Aires] 1936.
- Hopenhayn, Martín, “Postmodernism and Neoliberalism” en *Beverly* 93-109.
- Jardí, Enric, *Joaquín Torres-García. Epoca Catalana (1908-1928)*. Catálogo, Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales, 1988.
- , *El Novecentismo catalán*. Barcelona: Aymá, 1980.
- Larrea, Juan, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México: Cuadernos Americanos, 1944.
- Lechner, Norbert, “A Disenchantment Called Postmodernism” *Beverly* 167-164.
- Maslach, Adolfo M., “On the Esoteric in the Art of Joaquín Torres-García” en *Fletcher* 149-163.
- O’Gorman, Edmundo, *La invención de América, El universalismo en la cultura de Occidente*, México: FCU, 1958.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Santiago de Chile: Editorial Cultura, 1937.

- Paternosto, César, *The Stone and The Thread. Andean Roots of Abstract Art.*, Trad. Esther Allen, Austin: U of Texas P, 1996.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia.* Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Ramírez, Mari Carmen, ed. *El Taller Torres-García. The School of the South and Its Legacy*, Austin: U of Texas P, 1991.
- Reyes, Alfonso, "Paul Valéry contempla a América" [México, mayo de 1938], *Ultima Tule*, México, 1942.
- Richard, Nelly, "Postmodernism and Periphery", en *Postmodernism. A Reader*, Ed. Thomas Docherty, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993: 463-70.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Subirats, Eduardo, *La ilustración insuficiente*, Madrid: Taurus, 1981.
- Sureda Pons, Joan, *Torres García. Pasión clásica*, Madrid: Akal, 1998.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1989.
- Torres-García, José, *La regla abstracta*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1946.
- , *Universalismo Constructivo*, Poseidón: Buenos Aires, 1944.
- , *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, Asociación de Arte Constructivo: Montevideo, 1939.

———, *Historia de mi vida*, Asociación de Arte Constructivo: Montevideo, 1939b.

———, *La tradición del hombre abstracto. Doctrina Constructivista*, Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938.

———, *Estructura*, Montevideo: Alfar, 1935.

Valéry, Paul, "L'Amérique, projection de l'esprit Européen" [1938], *Oeuvres*, vol 2. Ed. Jean Hytier, París: Gallimard, 1960, 987-90.

Weber, Max, *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*, 2 vols., Ed. G. Roth y C. Wittich. Berkeley: U of California P, 1978.

La ciencia ¿un nuevo discurso religioso?

*José Luis Córdova Frunz**

INTRODUCCION

SI BIEN ES INCUESTIONABLE la influencia de la ciencia y la tecnología en las sociedades contemporáneas, la correspondencia entre el quehacer científico y la imagen popular es muy variada según el estrato social. Con todo, para la mayor parte de la población la imagen de ciencia que prevalece es la presentada por los medios de información masiva y los libros de texto de nivel medio. En ésta, así como en la religión institucional, hay un conjunto de principios incuestionables (dogma) y de prácticas para asegurar la cohesión del grupo (ritos).

Posiblemente muchas de las tesis de este artículo sean válidas para algunos científicos y diseñadores de la política científica, sin embargo se evitará su análisis en tales contextos. En los medios de información masiva la ciencia se asocia con sociedades industrializadas, con tecnología de punta, altos ingresos *per capita* y, por consiguiente, elevado nivel de vida. El modelo implícito es: ciencia genera tecnología, tecnología genera riqueza, riqueza gene-

* *Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.*

ra bienestar. Con ello hay un manejo ideológico de la noción de ciencia ya que, como señala Ortega y Gasset: es precisamente la noción de bienestar la que define el tipo de tecnología y cada grupo humano tiene su propia concepción de bienestar.

La tesis central de este artículo es que, al presentar la ciencia como un universo cerrado (como el de la religión) muchas nociones fundamentales como son: contexto, argumentación, modelo, teoría-observable escapan del análisis y, por consiguiente, propician la aceptación de los contenidos científicos como dogma.

LA CIENCIA EN LOS MEDIOS DE INFORMACIÓN

Una de las características fundamentales de los medios de información es la volatilidad de ésta. De aquí que la imagen de ciencia que presentan sea inevitablemente distorsionada, por que todas las afirmaciones científicas son analizables y, en principio, cuestionables; en cambio, los enunciados que, por ejemplo, maneja la prensa, son tan efímeros que no hay tiempo siquiera de analizarlos (si es que lo ha habido para contextualizarlos).

Por otro lado, la necesidad de "espectáculo" y de "intensidad en el estímulo" para lograr la atención del público y el consumo de la noticia choca frontalmente con la actividad científica. En ésta se usan mucho más argumentos, razonamientos y modelos, que sensaciones y sensacionalismos. No es lo excepcional lo que se emplea para validar una teoría científica, sino lo común y ordinario, lo repetible y analizable. Esta es una diferencia con la religión, la cual emplea al milagro, esto es, lo excepcional, para validar.

La imagen popular de ciencia es consistente con los valores occidentales de "confort", "bienestar" y "belleza". Ofrece dietas milagrosas, equipos reductronic, liposucción, horóscopos por computadora e internet. Gracias a la ciencia todo es conseguible... pagando. ¿Depresión? Hay drogas para combatirla; pague. ¿Gor-

dura? ¿Fealdad? Hay clínicas y especialistas, pague. ¿Temores hacia el futuro? ¿Dudas de amores? Hay teléfonos y computadoras que darán su horóscopo, pague. No hace falta el molesto y agobiante ejercicio físico para mantener la salud, basta pagar. Hoy, como siempre, la gente cree gustosa lo que le conviene creer. Y plácidamente renuncia a su libertad de elección cuando el modo de vida es tan incuestionable como la propaganda hace creer.

Los medios de información promueven y explotan el individualismo, emplean afirmaciones categóricas y absolutas de forma que la imagen de ciencia presentada es necesariamente afín a este esquema. Por el contrario, el trabajo científico sólo existe en organizaciones y con interpretaciones estadísticas. El investigador romántico desapareció, quizás, gracias a la gira de Marie Curie por Estados Unidos. Como es sabido esta *tourneé*, organizada por la periodista Marie Meloney en 1920, llevó al patrocinio de científicos por grupos industriales y al interés de la prensa por la ciencia; hasta entonces, ciencia e industria se habían unido sólo por motivos bélicos.

En la imagen popular de ciencia nunca se presenta el esfuerzo, la perseverancia, los errores, la argumentación. Una sociedad que propone como valor supremo al confort inevitablemente desprecia el esfuerzo y la perseverancia de la actividad intelectual. Los resultados pueden verse en la distribución de la matrícula universitaria: es muchísimo mayor en carreras de servicios que en carreras productivas de ingeniería y las afines físico-matemáticas. Los ingresos de cualquier deportista exitoso superan con mucho a los de un premio Nobel.

Afirma Chomsky que hacia 1930 se inició el control de la mente pública. La organización de los obreros podía controlarse con la fuerza pública. Pero la fuerza no es una opción fácil contra los privilegiados; así que es necesario controlar el pensamiento y la opinión, además de destruir en la comunidad las organizaciones que podrían proporcionar oportunidades a gente que no convie-

ne que las tengan. Winston Churchill, después de la Segunda Guerra Mundial escribió: "El gobierno del mundo debe confiarse a las naciones satisfechas, a hombres ricos que vivan en paz en sus moradas, a hombres cuyo poder situó por encima de los demás. Es evidente que el orden depende de que se pueda obligar de algún modo a los estratos recién movilizados, a volver a una condición de *pasividad y derrotismo*".

Sin duda, el control más efectivo es el que no se siente. La frecuencia e intensidad con que los medios de información refuerzan la *omnipotencia de la ciencia y la tecnología* lleva a pensar que todo problema es resoluble con estos recursos. Pero no debería sorprendernos que, en ciertos campos, alcancemos comprensión mientras que en otros (como las ciencias humanas) los problemas superen nuestra capacidad. Quizás estamos mal equipados para abordar esas cuestiones y hasta para formularlas de manera adecuada. Sin embargo, la imagen pública de la ciencia exalta los logros y oculta los fracasos. No hay razón alguna para suponer que la naturaleza nos dotó de capacidad para resolver cualquier problema; tal vez, ni siquiera para plantear los problemas correctos. ¿Se necesitará una inteligencia organizada de forma distinta?

Es una falacia frecuente creer que los humanos estamos equipados para descubrir los misterios del Universo porque hemos evolucionado resolviendo problemas. Pero... no es cierto que nuestras mentes penetren tan bien y tan a menudo los secretos de la Naturaleza. Afirma Avendaño que el índice de fallas crece con la complejidad de los equipos y con la cantidad de los mismos. Este fenómeno, al parecer exclusivo de las computadoras (como cualquier usuario ha experimentado) se da en cualquier equipo complejo. A pesar de la impresionante difusión de aplicaciones para PC y similares hay un alto índice de empirismo en la elaboración de *hardware* y de *software*. Lo cual explica que casi ninguna empresa garantice sus equipos por más de un año y que explícitamente rehuyan cualquier responsabilidad por el uso de sus programas.

La tesis de que la ciencia generará bienestar pasa por alto la necesidad de transformaciones sociales para valorar el trabajo científico, para promover una infraestructura orientada a resolver problemas más que a producir artículos en revistas internacionales. La idea de que la tecnología tiene un desarrollo propio (el del Primer Mundo), independiente de planificadores y políticos es una falacia propiciada por los medios de información. Ningún desarrollo científico o técnico evoluciona por su propia dinámica, ni resuelve problemas del pueblo sin voluntad política de incorporarlos a la práctica diaria.

Las soluciones simples promovidas por la publicidad propician una mentalidad mágico-religiosa. No existe tecnología milagrosa que, por su sola aplicación, resuelva problemas de gordura, de alimentación, de salud, de contaminación, de población, de falta de agua, etcétera. Y a las distorsiones anteriores debemos añadir que la imagen pública no considere los aspectos creativos de la ciencia. La emoción y el reto de la investigación, del descubrimiento y la creación pueden apreciarlos sólo quienes han tenido la suerte de experimentarlos; demasiado pocos en sociedades donde el ejercicio de la inteligencia se ve obstaculizado y despreciado por los medios de información.

LA CIENCIA EN LOS TEXTOS

El quehacer científico es una actividad detectivesca, sin embargo los textos de ciencias omiten el papel de la especulación, la inferencia y la imaginación en la elaboración de teorías. ¿Cómo lograron los antiguos griegos proponer la existencia de átomos? ¿hicieron observaciones y experimentos? ¿emplearon sólo especulaciones? ¿Por qué hay un receso de casi 2000 años en la teoría atómica desde el siglo iv antes de nuestra era hasta inicios del siglo xix? ¿Cómo

llegó a estimarse el tamaño de un átomo? ¿la carga de un electrón? ¿cómo y con qué instrumentos logró entenderse el enlace químico?

Las verdades de los textos de ciencias, como las del catecismo, son temporales y universales. Los textos actuales presentan los detalles de algunas partes... pero ocultan la estructura de la disciplina. Permítase una metáfora: si para aprender música el estudiante sólo dispone de papel pautado, reglas de armonía, métrica y fórmulas de composición *pero jamás escucha un sonido* su aprendizaje será parcial, poco efectivo y tedioso. Aunque con tal conocimiento pueda componer una obra, jamás habrá tenido la experiencia de la música. En los cursos de ciencias falta la experiencia de la ciencia, la cual no sólo es descubrimiento y gozo creador, también es rutina, bruma y desesperación.

Con el aprendizaje de ciencias ocurre algo semejante al estudio de música por correspondencia. El estudiante desconoce los trabajos de los "clásicos" de la ciencia: Dirac, Einstein, Born, Bohr, Millikan, Avogadro, etc. Conoce a los grandes sólo por los comentarios de otros acerca de su obra. Es cierto que conocer los experimentos y resultados de Boyle o de Millikan son inútiles en el sentido inmediato y mercantil del término, pero son sumamente ilustrativos del "pensamiento científico" que dominó hasta inicios del siglo. Y vale subrayar la idea "hasta inicios del siglo xx", porque con el siglo xx nacen los grandes laboratorios vinculados a las industrias, vinculadas a su vez a fuertes intereses comerciales, militares y políticos.

Todavía hace unos lustros "enseñar a pensar" era un noble objetivo de los cursos de ciencias. Hoy ha cambiado por el de dar una variopinta información con la intención de concientizar acerca del papel de la química en problemas ambientales, de salud, alimentación, etcétera, y, obviamente, en su solución. En breve: enseñamos ciencias como si fuera una "doctrina", un "catecismo". ¿Será porque la ciencia es un nuevo discurso religioso? ¿No estará la ciencia ocupando el lugar de los credos y religiones? ¿No estaremos ele-

vando el conocimiento científico al status de "conocimiento absoluto"? ¿Y al poder científico al de "poder absoluto"?

En términos amplios los discursos religiosos prometen bienestar (llámese nirvana, paraíso, ataraxia, etc.) y se basan en argumentos de autoridad, pero también en premisas y argumentos. Si la religión promete el Cielo, el discurso científico popular promete el Confort. Al parecer ambos discursos clasifican a la sociedad en dos grupos: los que tienen y los que no tienen, los que saben (como hacerlo) y los que no saben. ¡Triste resultado de la enseñanza de ciencias! Si alguna distinción vale es la siguiente: los que usan la inteligencia y los que no la necesitan.

La ciencia enseñada como catecismo se centra exclusivamente en las "respuestas". Al no considerar los problemas ni las preguntas inhibe la curiosidad que está en la raíz misma del espíritu científico. Por otro lado, al ignorar la génesis y evolución de las teorías científicas abandona la perspectiva histórica y social del conocimiento científico. En consecuencia, se le da categoría de "conocimiento absoluto".

Con todo, la fe y no la razón es el argumento último de las explicaciones. El mismo Euclides, a quien difícilmente podría acusársele de crédulo, empleaba premisas indemostrables. Sin postulados y sin axiomas que trasciendan las demostraciones no se puede hacer nada. Hay, ciertamente, una estructura de demostraciones, pero su fundamento es la fe, la aceptación. La incapacidad de hacer preguntas resulta de la desvaloración institucional a actitudes que, en rigor, forman parte de la ciencia, pero no de "la enseñanza de ciencias". Las siguientes características, espontáneas en el niño: curiosidad, imaginación, flexibilidad, juego, diversión, son ignoradas en la escuela tradicional por la sobrevaloración del conocimiento memorístico.

Según la escolástica medieval debe comenzarse la enseñanza con las ideas más generales. Sin embargo, enseñar científicamente sólo quiere decir "inducir a pensar científicamente". Al reducir el

aprendizaje de ciencias al manejo de unos cuantos contenidos, de unas cuantas fórmulas, los estudiantes no enfrentan las dificultades del quehacer científico (sistema aislado, causalidad, antropomor-fismos, números negativos, números complejos, órdenes de magnitud, propiedades extensivas, intensivas. etcétera). Se les presenta una estructura lógica, coherente y armónica siendo que los científicos en la historia primero usan los conceptos, se acostumbran a ellos, emplean apoyos intuitivos y sólo más tarde, mucho más tarde, organizan lógica y matemáticamente.

Puede argüirse que hoy contamos con las estructuras lógicas para comprender conceptos como "átomo", "fotón", "energía". Sin embargo, son conceptos que apenas fueron elaborados a mediados del siglo pasado. Y no fueron aceptados sin debates. El que los más importantes científicos tardaran tanto para llegar a esas estructuras lógicas demuestra que no son fáciles de elaborar ni de captar. A menos que los estudiantes de hoy sean superiores a los mejores investigadores del pasado.

Se argumenta que las estructuras lógicas enseñan a los estudiantes a pensar deductivamente. Pero ¿es realmente importante la lógica deductiva? No es, por cierto, el instrumento más útil en la vida diaria. Ningún problema humano puede solucionarse deductivamente: ni la elección de escuela, de pareja o de profesión. No hay axiomas que permitan deducir las consecuencias de cualquier decisión cotidiana. Éstas exigen discernimiento, ética, tolerancia, imaginación... ¡las mismas características que demanda el quehacer científico!

Los textos de ciencias confunden lo lógicamente prioritario con lo pedagógicamente posible. Es más fácil oscurecer los temas triviales que dar una exposición clara e intuitiva de las ideas más difíciles. "La ciencia es una lucha continua contra el argumento de autoridad". Tal afirmación, para los profesores de ciencias, es inquietante pues, a querer o no, nuestro ejercicio está más basado en la autoridad que en el "método científico" (supuesto que existe).

Debo señalar que al hablar de autoridad estoy también hablando de la autoridad más despótica e intolerante: la moda. Vale señalar la cercanía etimológica y conceptual entre: medida, moderno y moda.

Arthur Eddington (matemático, físico y astrónomo inglés) afirmaba que "La parte introductoria de una teoría es la más difícil. Ahí tenemos que usar constantemente el cerebro. Después podemos usar las matemáticas". Es en el inicio de un curso que un estudiante debe establecer las correspondencias entre los nuevos conceptos y los que él ya maneja. Ciertamente, multimedia, videos y demás avances tecnológicos pueden garantizar atención e interés pero lo que ocurre después en el cerebro del estudiante es asunto exclusivamente suyo. Los cursos introductorios, como lo son todos los de nivel medio exigen relaciones conceptuales tentativas, provisionales, metafóricas... sólo la práctica lo llevará a los automatismos necesarios de la comprensión. A falta de tiempo y experiencias que permitan estructurar conceptos, y con los textos de ciencias actuales, al alumno sólo le queda la memorización.

Mientras tanto el alumno debe aceptar enunciados... por argumento de autoridad. Ciertamente, a veces el carácter de este argumento se disfraza acudiendo a algunas observaciones de la vida cotidiana del estudiante; pero de una "observación" a una "experimentación" hay una gran distancia. Distancia tan grande como la que hay de "informar" a "formar". O la que hay de "adiestrar" a "educar". La enseñanza de ciencias sólo atiende los pequeños detalles deductivos, la memorización estéril y pedante, y realza lo trivial con una terminología pretenciosa y un simbolismo impresionante. Las ideas simples y fundamentales se escamotean en un oscuro galimatías terminológico; mientras que las ideas más profundas se tratan superficialmente. Una enseñanza basada en la memorización acrítica de enunciados desconectados entre sí y de la vida diaria es camino directo al dogmatismo.

Pienso que en algunos casos hemos respondido a nuestras propias preguntas y resuelto nuestras propias dudas (como adultos y profesores); pero éstas no eran las dudas ni las preguntas de los alumnos. Los cursos de ciencias han fracasado en relacionar el conocimiento científico con el mundo real y suelen ignorar obvios principios pedagógicos. Introducir nuevos conceptos unificadores *cuando no hay experiencia por unificar*, cuando no hay un fondo suficiente de hechos concretos, es peor que inútil. De igual manera: los conceptos sin aplicaciones concretas no estimulan a los estudiantes, formalizar abstracciones desconociendo su importancia halla resistencia precisamente en las mentes críticas.

Una de las razones básicas de que los profesores de ciencias fallen como pedagogos proviene de la naturaleza misma del quehacer científico. Y es oportuno dar algunas de sus características:

1. La ciencia moderna comenzó con la noción de sistema aislado, *una porción del Universo bajo estudio e independiente del entorno.*
2. Los enunciados científicos son formulables matemáticamente y son, en principio, constatables experimentalmente.

Reflexionemos que ninguna actividad humana cumple con estas características. Una de las creencias más comunes es que los científicos son la encarnación misma de la inteligencia y que por tanto siempre pueden actuar sabiamente y obtener la solución de todos los problemas. Ciertamente, el científico tiene la habilidad de hacer distinciones exactas sobre significados de las palabras, tiene la capacidad de aprender y aplicar las leyes de la lógica y la capacidad de retener y comparar hechos. La inteligencia, ciertamente, incluye esas cualidades; pero también incluye otras más: el discernimiento, la capacidad de aprender de la experiencia, la percepción de los valores, la comprensión de los seres humanos y la capacidad de usar el conocimiento para solucionar problemas humanos.

No hay duda de que algunos profesores creen realmente que la enseñanza de teorías generales, la interpretación axiomática deductiva constituye la esencia del pensamiento científico. Para ello usan argumentos convincentes pero incompletos; sin embargo son convincentes para el profesor, no para el alumno. Muchos profesores están convencidos de que la actividad experimental está dirigida a *probar teorías*. Sin embargo, como afirma Kuhn, sólo una pequeña fracción de las mediciones reportadas en los artículos científicos pretende validar o no una teoría. La práctica normal de la ciencia es un trabajo de limpieza: la mayor parte de los artículos sólo buscan información factual (una más precisa temperatura de equilibrio, un valor más preciso de la constante gravitacional, etc.), lo cual significa el desarrollo de nuevos instrumentos de medición, análisis, etc.

Combinar la enseñanza de las ciencias con la de matemáticas terminaría con una separación artificial. De esta forma se podría suscitar el sentimiento de que las matemáticas son una realidad fundamental del pensamiento y no una simple cuestión de símbolos, reglas y convenios arbitrarios. El uso de problemas reales y especialmente físicos no sólo sirve para hacer interesantes las matemáticas, sino también para darles un significado. Los números negativos no son sólo los inversos de los números positivos con respecto a la suma, sino también los grados por debajo del cero en un termómetro. La elipse no es sólo un lugar geométrico particular sino también la trayectoria de un planeta. Las funciones no son conjuntos de pares ordenados sino relaciones entre altura y tiempo para un proyectil. Las funciones son leyes del universo y de la sociedad. Los conceptos matemáticos surgieron de tales problemas y sus significados eran físicos para quienes crearon las matemáticas por vez primera.

Deberíamos tratar que los estudiantes quieran conseguir los conocimientos, no pregonárselos.

Las escuelas y los profesores estamos más preocupados por la enseñanza que por el aprendizaje. Y muchas veces, más por la disciplina que por el disfrute y gozo de los alumnos. ¿Qué esperamos de jóvenes que no disfrutan su aprendizaje?

El modelo actual de bienestar ha definido al de investigación científica y, en consecuencia, a la enseñanza de ciencias. ¿Puede modificarse tal situación? ¿Es la investigación científica actividad para elegidos que responden a necesidades globales? ¿o es actividad que responde a intereses de grupos de poder internacional? Entre las grandes cualidades de la actividad científica están: un lenguaje compartido, la posibilidad de experimentación, la aceptación de explicaciones alternativas, la ubicación de la teoría en una escala definida, la habilidad para argumentar, todas son, sin duda, cualidades indispensables para una sociedad democrática.

Quizás los cursos introductorios no deben atender sólo a conceptos científicos sino además al carácter mismo de la actividad científica. Que, en breve, es un ejercicio continuo de la inteligencia. Como afirma Chalmers, la filosofía o la metodología de la ciencia no son de ninguna ayuda para los científicos ni para los futuros científicos. Su función más importante es combatir la *ideología de la ciencia* tal como funciona en nuestra sociedad. Esta ideología implica el uso dudoso del concepto de *ciencia* y el igualmente dudoso concepto de *verdad* en defensa de ideologías conservadoras. Muchos conocimientos, así como mucha propaganda y planes de gobierno, están apoyados por el supuesto "método científico" que, presentándose como verdades definitivas, sirven a los intereses de los que deciden.

CONCLUSIONES

La imagen de ciencia de los medios de información se complementa con la de los textos (único contacto para mucha gente con la cien-

cia). Si en los medios de comunicación es de relaciones simples y unidireccionales, en los textos es de un saber especializado, atemporal y universal.

La terminología oscura e innecesaria impide al estudiante distinguir la jerarquía de los enunciados de los textos de ciencias. Cuando se confunde hipótesis con observación, dato con interpretación, modelo con fenómeno se obliga al estudiante a un rito sin sentido para él. Rito que, repetido y sancionado, terminará modelando sus actitudes ante la ciencia y lo que es más grave: el uso mismo de la inteligencia.

Quizás conocer la historia de la ciencia ayudará a entender y sobre todo a controlar algunos de los mecanismos que han hecho a la producción industrial tan poderosa. Poder que, sin duda, amenaza a la vida en el planeta.

BIBLIOGRAFÍA

José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, Editorial Espasa-Calpe, 1965.

Noam Chomsky, *Política y cultura a finales del siglo xx*, Editorial Ariel, 1995.

Guillermo Avendaño, *El mito de la tecnología*, Editorial Diana, 1995.

Morris Kline, *El fracaso de la matemática moderna*, Siglo XXI, 18a. edición, 1998.

Thomas S. Kuhn, *La tensión esencial*, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Alan F. Chalmers, *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Siglo XXI, 18a. edición, 1996.

Comunidades eclesiales de BASE-CEBS

De la aprobación al oprobio

*Ana María Peppino Barale**

LAS COMUNIDADES ECLESIALES de Base-CEBS constituyen una expresión católica de las tendencias renovadoras de la movilización popular latinoamericana; en ellas se produce un redimensionamiento de las necesidades comunitarias en medio de las crisis sucesivas que repercuten negativamente en la calidad y cantidad de atención que el Estado dedica a satisfacer las necesidades ciudadanas. Se trata de un movimiento social que no se identifica por su organización alrededor de demandas específicas, sino por una multiplicidad de actividades desarrolladas con el propósito de concretar una interpretación de la praxis cristiana. Su formación ha sido alentada por el clero progresista; en cambio, son vistas con recelo tanto por el ala conservadora de la propia Iglesia, como por los poderes establecidos. Y es que esa manera de vivir la fe colectivamente prepara a los participantes para comprender con mayor claridad los problemas que enfrentan en el orden individual, familiar y comunitario. Además, esta forma de organización horizontal -entre iguales-, rompe con el estilo vertical impuesto por las normas políticas y sociales que nos rigen. De ahí, que en diversas ocasiones las CEBS

* *Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.*

han sido motivo de controversia, de rechazo y de persecución por parte de los episcopados tradicionalistas que las consideran, de igual manera que a la Teología de la Liberación, una desviación peligrosa para la cohesión de la Iglesia. De hecho, ambas expresiones son parte del mismo proceso de movilización: "las comunidades eclesiales representan la práctica de la liberación popular y la teología de la liberación, la teoría de esta práctica".¹

No es casual el impacto de esta expresión liberadora de fe entre las poblaciones indígenas. Aquí me referiré a la importancia de la participación de las indígenas chiapanecas en los grupos de base, como espacio de reconocimiento y reflexión de su problemática como mujeres, como indígenas y como chiapanecas. De hecho, "la rebelión de las cañadas" –tal como se ha dado en llamar a este proceso–,² no podría entenderse sin la participación de un trabajo de base desde la pastoral indígena.

En primer lugar me referiré a la aprobación de las CEBS, explicando brevemente qué son, cuándo emergen y qué representan. En segundo lugar, el camino del oprobio representado por la respuesta negativa y violenta al despertar de las conciencias de los indígenas chiapanecos, especialmente de las mujeres, que participan en la versión particular de CEB de la Diócesis de San Cristóbal y Ocosingo.

¿CÓMO SE DEFINEN LAS CEBS?

Las CEBS están constituidas por laicos cristianos organizados en torno a una parroquia, generalmente por iniciativa de los mismos sa-

¹ Boff, *Leonardo*, Y la Iglesia se hizo pueblo. *Eclesiogénesis: la Iglesia que nace de la fe del pueblo*, Bogotá, Ediciones Paulinas, 1989, p. 103.

² Tello Díaz, *Carlos*, La rebelión de las Cañadas, México, Cal y arena, 1995, 247 pp.

cerdotes y obispos católicos conscientes de que el cristiano debe reforzar la vivencia de su fe en su comunidad de base, es decir en “una comunidad local o ambiental, que corresponda a la realidad de un grupo homogéneo y que tenga una dimensión tal que permita el trato personal fraterno entre sus miembros”.³

Se trata de *comunidades* en el sentido de que comparten una misma fe, viven en una misma zona, tienen problemas análogos y se reúnen para encontrar soluciones en común-uni6n; está formada por grupos homogéneos –en el sentido de que tienen metas e intereses comunes– y fraternos, entre ellos se estimula la solidaridad y la ayuda mutua; la convivencia tiende a profundizarse en torno a la reflexi6n de su fe y en el compromiso social. Sus integrantes se sienten unidos porque sufren carencias semejantes –tanto espirituales como materiales–, usan el mismo lenguaje, comparten ideales y asumen los mismos compromisos. En estas comunidades “se da el mínimo de estructuras con el máximo de interrelaci6n personal; el mínimo de verticalidad y de direcci6n con el máximo de participaci6n igualitaria”.⁴

Se llaman *eclesiales* porque la comunidad se construye en comuni6n para “ser y vivir la vocaci6n de la Iglesia”, y porque se cimienta en cuatro elementos fundamentales de la eclesialidad: la fe, la celebraci6n, la comuni6n y la misi6n.⁵ Representan a la Iglesia como su expresi6n más popular y celular, donde se procura fortificar la vivencia de la fe y reproducir y actualizar la estrategia pastoral de la Iglesia.

³ CELAM, La Iglesia en la actual transformaci6n de América Latina a la luz del Concilio II. Conclusiones, México, Librería Parroquial, p. 220.

⁴ Iriarte, Gregorio, Qu es una Comunidad Eclesial de Base?, Bogotá, Ediciones Paulinas, 1989, pp. 13, 14.

⁵ Boff, L. Op. cit., pp. 97-100.

Cuando se refiere a una comunidad eclesial, *de base* se interpreta –en su significación teológica– como sinónimo de fundamento, “principio de lo esencial”, donde la comunidad se construye sobre “lo fundamental y principal para la fe cristiana”. Pero también, porque congrega a aquellos que pertenecen a las capas inferiores de la pirámide social (“los pobres, los marginados, los desocupados, los sin instrucción, los sencillos, los humildes...”), y porque son “la célula inicial de estructuración eclesial, y foco de la evangelización, y actualmente factor primordial de promoción humana y desarrollo”. Como núcleo fundamental de la Iglesia que parte de su misma base –pues se trata de laicos–, constituyen una expresión que se enfrenta “al autoritarismo y al monopolio clerical, al verticalismo, al elitismo y a la excesiva institucionalización de la Iglesia”; y representan una condena a la función legitimadora de la Iglesia a un orden socioeconómico injusto.⁶ En suma, una CEB requiere de una identidad eclesial de tipo comunitario que se desarrolle en la base de la sociedad.

En estas comunidades se trata de integrar la reflexión bíblica, catequética, litúrgica con la responsabilidad del compromiso social. En ciertas circunstancias se constituyen en el único espacio de participación popular y, en esos casos, tienden a asumir funciones múltiples para compensar la deficiencia de los organismos sociales responsables, por ejemplo: de la educación, de la salud y de los servicios.

⁶ Iriarte, G. Op. cit., p. 14.

¿CUÁNDO EMERGEN?

Distintos documentos papeles⁷ y la actualización pastoral del Concilio Vaticano II⁸ constituyeron un parteaguas en los asuntos de la Iglesia, especialmente por lo que trata a *la opción preferencial por los pobres*. La semilla de la renovación de la Iglesia cayó en terreno fértil en Latinoamérica, donde la creación de las comunidades eclesiales de base son uno de los medios institucionales elegidos para cumplir con la nueva prioridad de acercar la Iglesia a los fieles. Además, ese compromiso en favor de los pobres y oprimidos tiene sus teólogos, que enfatizan el mensaje liberador de Cristo e interpretan la violencia estructural de las sociedades injustas a la luz de las ciencias sociales.⁹

Así, las CEBS comenzaron a tomar cuerpo en los sesenta, no como un fenómeno aislado y especialmente intraeclesial sino como la expresión religiosa de la movilización popular que en esa década se desarrolla para enfrentar las contradicciones sociales de una economía dependiente.

⁷ La encíclica *Mater et magistra* (1961) y *Pacem in terris* (1963) del papa Juan XXIII y *Populorum progressio* (1967) de Paulo VI.

⁸ Inaugurado el 11 de octubre de 1962 por Juan XXIII y clausurado por Paulo VI en 1965.

⁹ Ante estas tendencias –especialmente la Teología de la Liberación– la Congregación para la Doctrina de la Fe ha emitido dos documentos: *Libertatis nuntius* (1984) y *Libertatis conscientia* (1986). Según Juan Pablo II en su carta A los religiosos y religiosas de América Latina con motivo del V Centenario de la evangelización, esas dos Instrucciones han permitido establecer “las líneas maestras del pensamiento de la Iglesia sobre la verdadera libertad y la auténtica liberación según el Evangelio”, y contribuido a “desenmascarar falaces utopías ideológicas y servilismos políticos que están en total desacuerdo con la doctrina y la misión de Cristo y de su Iglesia”.

En la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano celebrada en Medellín, Colombia (1968), que representa la interpretación del Concilio desde la óptica de los obispos latinoamericanos, "despuntaron como novedad histórica y germen de esperanza de la Iglesia en América Latina".¹⁰ Precisamente en el Documento Final¹¹ se reconoce a la CEB como "célula inicial de estructuración eclesial, y foco de la evangelización, y actualmente factor primordial de promoción humana y desarrollo".¹²

Posteriormente, en el Documento Aprobado de la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (Puebla, 1979) se señala que aquellas experiencias que en 1968 (Medellín) eran incipientes han ido madurando y multiplicándose y se han convertido "en focos de evangelización y en motores de liberación y desarrollo" (n. 96);¹³ se distingue a las CEB como importantes "centros de comunión y participación" (n. 567) porque se ha comprobado que ellas "crean mayor interrelación personal, aceptación de la Palabra de Dios, revisión de vida y reflexión sobre la realidad, a la luz del Evangelio y se acentúa el compromiso con la familia, con el trabajo, el barrio y la comunidad local" (n. 629). Además, se responde al cuestionamiento sobre cómo identificar a una verdadera CEB (n. 641) y se las toma particularmente en cuenta al tratar las líneas pastorales (nn. 648-657).

¹⁰ Concha, Miguel et al., *La participación de los cristianos en el proceso popular de liberación en México, México, IIS-UNAM/Siglo XXI*, p. 233.

¹¹ Este documento (CELAM) contiene las conclusiones de las 16 comisiones y sub-comisiones en que se dividió la Conferencia y se agrupan en tres secciones: Promoción humana (5), Evangelización y crecimiento de la Fe (4) y La Iglesia visible y sus estructuras (7).

¹² CELAM, II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Documento 15, punto 10*.

¹³ Entre paréntesis se anota el número del documento de donde se tomó la cita, Vid, CELAM, II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano CELAM, *La evangelización en el presente y en el futuro de América Latina*.

Entre una y otra Conferencia General, se dio a conocer la exhortación apostólica *Evangelii Nuntiandi* de Paulo VI (1975), con motivo del décimo aniversario de la clausura del Concilio Vaticano II y a un año de la III Asamblea General del Sínodo de los Obispos que fue consagrada a la evangelización. Precisamente en esta última, se presentaron distintos testimonios de la labor de las CEBS y se discutió la importancia de considerarlas "destinatarias especiales de la evangelización y al mismo tiempo evangelizadoras". Partiendo de esa inquietud, el Papa retoma el cuestionamiento y distingue claramente entre aquellas experiencias "que surgen y se desarrollan, salvo alguna excepción, en el interior de la Iglesia, permaneciendo solidarias con su vida, alimentadas con sus enseñanzas, unidas a sus pastores", de aquellas que "se reúnen con un espíritu de crítica amarga hacia la Iglesia que estigmatizan como *institucional* y a la que se oponen como comunidades carismáticas, libres de estructuras, inspiradas únicamente en el Evangelio". Por lo tanto, señala el documento, el término *eclesial* sólo corresponde a las primeras como lugar de evangelización unidas a la Iglesia local de la cual surgieron y a la Iglesia universal, evitando así dejarse "aprisionar por la polarización política o por las ideologías de moda, prontas a explotar su inmenso potencial humano". (n. 58)

En México, un año antes de la reunión de Medellín (1968), comenzó una experiencia significativa que es considerada un antecedente directo de las CEBS en el país. Los padres Pedro Rolland y Luis Genoel iniciaron su labor pastoral en la Diócesis de Cuernavaca, Morelos, apoyados por el obispo Sergio Méndez Arceo¹⁴ que les brindó la libertad necesaria para llevar a cabo su proyecto en las colonias La Carolina y Teopanzolco. En un principio las llamaban

¹⁴ Sin duda el más combativo y combatido de los obispos mexicanos de la época. El obispo rojo, como lo llamaban, debió retirarse de su Diócesis al cumplir 75 años (15 de marzo de 1983). Falleció el 6 de febrero de 1992.

pequeñas comunidades cristianas, pero después de Medellín y siguiendo el ejemplo brasileño las rebautizaron como comunidades eclesiales de base. Es importante destacar que en esa época existía en Cuernavaca un clima de apertura eclesial inusitada por la influencia de su obispo y el contacto con situaciones excepcionales. Mons. Sergio Méndez Arceo había participado en las sesiones del Concilio manteniendo una posición de apertura a las propuestas renovadoras ahí presentadas.

Las etapas de desarrollo de las CEBS en México pueden valorarse atendiendo a los resultados de los encuentros nacionales,¹⁵ y de los regionales que sirven de preparación a los primeros. Actualmente se calcula en 15,000 el número aproximado de CEB que están funcionando en el país y que se articulan en diez regiones.¹⁶

¹⁵ i) *Primer Encuentro Nacional, abril de 1972 en San Bartolo, Gte., con el tema Iglesia y Comunidad*; ii) *junio 1973, Tepic, Nayarit, tema Análisis de la realidad y reflexión de fe*; iii) *enero 1974, Tepeapan, Pue., Fe y compromiso político*; iv) *septiembre 1974, Celaya, Gto., Análisis de la coyuntura y pastoral integral liberadora*; v) *mayo 1975, Morelia, Mich., Toma de conciencia del proceso seguido. Se elabora un objetivo nacional*; vi) *mayo 1976, Taxco, Gro., Consolidación del movimiento en sus tres líneas fundamentales*; vii) *septiembre 1977, Progreso, Hgo., Iglesia de los pobres*; viii) *abril-mayo 1978, Guadalajara, Jal., Comunión eclesial en la coyuntura de la III CELAM*; ix) *mayo 1980, Nogales, Ver., Vida de las CEBS de México, reto y tareas en apertura latinoamericana*; x) *septiembre 1981, Tehuantepec, Oax., El compromiso político de las CEBS y su relación con los movimientos populares*; xi) *octubre 1983, Concordia, Coah., La Biblia en el corazón y en la vida del pueblo*; xii) *1985, Oaxaca, Oax., Cultura indígena*; xiii) *octubre 1988, Río Blanco, Ver., Fe y compromiso político de la CEBS*; xiv) *1992, Cd. Guzmán*; xv) *octubre de 1996 en Tehuantepec, Oax., En el marco de los 25 años y de cara al tercer milenio.*

¹⁶ *Región I: Cuernavaca, Acapulco y Chilpancingo; Región II: S.L.Potosí, Guanajuato, Celaya, León, Tula, Ags. Morelia.; Región III: Oaxaca, Tehuantepec,*

¿QUÉ REPRESENTAN?

En una realidad donde priva el asistencialismo que hace del pobre un objeto de la caridad, las CEBS constituyen una opción para convertirlo en sujeto de su propia liberación. Si antes los miembros de las mismas buscaban preferentemente en la religión un sedante a sus sufrimientos, ahora se pretende que encuentren en ellas un espacio de discernimiento crítico frente a la ideología dominante y de organización popular para resistir y luchar contra la opresión.¹⁷

Por este camino "se deja de vivir la religiosidad como un elemento tranquilizante y de pasividad, y se descubre toda su dimensión liberadora".¹⁸ Se pasa de una religión tradicional dominante, con costumbres y devociones que tienden a la individualización, a un círculo de compromiso para cambiar la propia vida, la comunidad y las estructuras sociales; de una experiencia religiosa de obediencia a una actitud participativa y corresponsable. En este sentido la CEBS representa un cambio, el tránsito de una Iglesia encerrada en lo religioso a una abierta a lo social; de un quehacer religioso tradicional a otro más liberador, más comprometido con los pobres.

Desde el momento que la práctica pastoral de las CEBS se basa en la situación social de los pobres y fija como horizonte su liberación integral, se establece una ruptura con la práctica tradicional de la

SC de las Casas, Tuxtla y Tapachula; Región IV: Culiacán, Hermosillo y Mexicali; Región V: D.F. y área Metropolitana; Región VI: Ccatzacoalcos, S. Andrés Tuxtla, Tabasco y Campeche; Región VII: Tlaxcala, Puebla, Xalapa, Tehuacán, Tulancingo y Veracruz; Región VIII: Colima, Tepic, Cd. Guzmán y Guadalajara; Región IX: Saltillo, Monterrey, Chihuahua y Cd. Juárez; Región X: Huejuquilla, Papantla, Tuxpan y Tampico.

¹⁷ Fray Betto, "Comunicación popular e iglesia", en *Comunicación popular y alternativa*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986, p. 107.

¹⁸ Concha, Miguel et al., *Op. cit.*, p. 264.

comunidad eclesial que concentra su proceder en el nivel sacramental y del comportamiento moral individual, "inclusive como medio de adaptación del individuo al orden social vigente".¹⁹ Para quienes establecen una clara separación entre la Iglesia y el mundo, la actividad de las CEBS les parecen "demasiado políticas" y poco "religiosas".

Es un hecho que los miembros de las CEBS van adquiriendo conciencia social y política. Gradualmente comprenden la importancia de unirse para resolver problemas comunes, y van aprendiendo que a veces no es suficiente el esfuerzo desarrollado en la CEB, sino que es necesario, además, otras alternativas de organización que permitan una defensa más contundente de sus derechos. En esos momentos en que la comunidad va tomando conciencia de sus necesidades sociales, de su dignidad y de sus derechos, está germinando un proyecto alternativo al que se le ha impuesto externamente. Así, el movimiento popular²⁰ se pone en marcha.

Se trata claramente de la controversia entre dos posturas, dos puntos de vista, dos actitudes que no comparten la praxis, que tienen su propia manera de entender *la opción por los pobres*. Unos siguen el camino *institucional*, otros el de la *liberación*; ambos, constituyen diferentes facetas de esa entidad milenaria que tiene su sede en el Vaticano.

Es más, como quedó demostrado en la IV Conferencia del CELAM en Santo Domingo (1992), la curia romana quiere recuperar el po-

¹⁹ Zenteno, Arnoldo, *Un camino de humildad y esperanza (Las CEBS en México)*, México, Centro de Estudios Sociales y Culturales Antonio de Montesinos-CAM, 1983, p. 126.

²⁰ Cf. Peppino Barale, Ana María, "Prácticas sociales emergentes en América Latina. Radio popular y educativa", Fuentes Humanísticas (UAM-A, México, D.F.), II semestre de 1994, núm. 9, pp. 113-127.

der que se vio seriamente cuestionado por las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II, afirmando la centralidad institucional sobre las especificidades pastorales de América Latina. El Documento Final, si bien confirma *la opción preferencial por los pobres* y reafirma su reconocimiento a las CEBS,²¹ abandona el método que ha caracterizado el trabajo eclesial latinoamericano de las últimas décadas (ver-juzgar-actual)²² y posibilita la pérdida de la autonomía de lo temporal al supeditar la relación del creyente con el mundo a la Doctrina Social de la Iglesia “que constituye la base y el estímulo de la auténtica opción preferencial por los pobres”. Igualmente, se refuerza la necesidad de integrar las CEBS “con las parroquias, con la diócesis y con la Iglesia universal”, condicionando la solidaridad con organizaciones populares para no caer en “ideologías incompatibles con la Doctrina Social de la Iglesia”.

Estudiosos del tema señalan que la despolitización de la pastoral que se propone en Santo Domingo, puede debilitar la posibilidad liberadora del trabajo comunitario de base en momentos en que sería necesario que las CEBS asumieran como tarea la promoción del “hombre nuevo” latinoamericano.²³ De la misma manera, indican, se actualiza el peligro de la *recuperación*²⁴ del terreno ganado

²¹ Vid Nueva evangelización, promoción humana y cultura cristiana. Conclusiones, *IV Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*, nn. 61-63.

²² *Canto Chac, Manuel, ¿Qué pasó en Santo Domingo?*, Estudios Teológicos (CAM, México, D.F.), núm. 2-3 de 1993, p. 59.

²³ *Lampe, Armando, “CEB’s en América Latina: ¿crisis o nuevos desafíos?”*, Estudios Teológicos (CAM, México, D.F.), núm. 2-3 de 1993, p. 70.

²⁴ *Recordar la historia de las misiones jesuitas en Brasil y Argentina donde el sistema colonial recuperó sus derechos sobre los naturales no bien fueron expulsados los religiosos. Cf. Hoornaert, Eduardo. “Los peligros que amenazan a las*

por las CEBS, para ceñirlas únicamente a la función religiosa y para reafirmar la centralidad institucional de Roma sobre las iglesias particulares.

LAS CEBS EN LA DIÓCESIS DE SAN CRISTÓBAL

A diferencia de la diócesis de Cuernavaca, en la de San Cristóbal no había una red de CEB que contribuyera con su trabajo a solucionar los problemas de los grupos involucrados en la lectura crítica del Evangelio. Sin embargo, posteriormente, la labor del obispo Samuel Ruiz se encaminó a organizar a los *Seguidores de la Palabra de Dios*, movimiento relacionado con la teología de la liberación. La pertenencia a este grupo es un elemento muy importante para la identidad de los pueblos indios chiapanecos. Los integrantes empezaron a leer la Biblia y a relacionarla con sus vidas, bajo la dirección de religiosas, sacerdotes y catequistas que participaban en la Palabra de Dios. En las reuniones y talleres se promovía la relación de la situación personal con una problemática social más amplia, vinculando las enseñanzas de la Biblia con las experiencias personales y con las enseñanzas ancestrales. Los miembros del grupo Palabra de Dios, empezaron a reunirse con protestantes y tradicionalistas para discutir los problemas de la comunidad; después llegaron grupos de zapatistas que les ayudaron a organizarse en bases de apoyo similares a las comunidades cristianas de base.

En estas reuniones las mujeres tienen la oportunidad de discutir *junto a hombres que no son su marido*, a externar su opinión y a expresarse en público. El proceso ayuda a adquirir una personalidad independiente y afirmativa, aunque este hecho no es muy acep-

CEB", en *Una Iglesia que nace del pueblo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979, pp. 252 y ss.

tado por algunos miembros de la comunidad que lo consideran inapropiado para las mujeres. De ahí que las indígenas que se comprometen enfrentan críticas severas por sus "ideas progresistas y su participación en la vida pública".²⁵

El trabajo de base sensibilizó a las mujeres indígenas y las preparó para establecer acciones conjuntas. Así surgen organizaciones de artesanas independientes; grupos y organizaciones no gubernamentales empezaron a trabajar en torno a la salud, violencia y educación popular. En parte de la iglesia católica comenzó un proceso que culminó con la constitución de la Coordinadora Diocesana de Mujeres-CODIMUJ donde "la experiencia de lo que había sido un poderoso movimiento campesino, de las ideas y formas de trabajo de la pastoral católica inspiradas en la teología de la liberación, y algunas demandas de género, coexisten a pesar de sus contradicciones".²⁶

²⁵ Hernández Castillo, Rosalva A., (coord.), *La otra palabra. Mujeres y violencia en Chiapas, antes y después de Acteal, México*, CUSAS/CIUM/DAAL, 1977, p. 90.

²⁶ *Ibidem*, p. 53.

El papel de la tecnología hipertextual en la actualidad

*Tatiana Sorókina**

ACTUALMENTE YA NO ES UNA cuestión de debates que la diligencia intelectual humana se define por los cambios que el hombre experimenta tanto en la percepción del mundo, como en sus reflexiones teóricas acerca del mundo. Estas transformaciones podrían llamarse revolucionarias, ya que comprenden la liberación –prácticamente en todos los niveles y todos los aspectos– de los modelos y reglamentos tradicionales a favor de aquellos métodos que se estiman como dinámicos y convertibles. Estas tendencias nuevas implican una orientación hacia las posibilidades interpretativas y herméticas (en el sentido que le da a este vocablo Umberto Eco) que genéticamente persisten en todo tipo de meditaciones. Entonces, en el primer plano de observaciones, inclusive científicos, se sitúa el *proceso* y no el objeto, normalmente extraído del tiempo (o de la historia) y del espacio (o del contexto). Es decir, el enfoque de las indagaciones se centra en un fenómeno (una cosa o el ser humano mismo) en movimiento, estrechamente vinculado con su entorno natural y no ficticio, del gabinete. Se renueva la conciencia humana y, junto con ella, la ciencia, este motor de ascensos (y tam-

* *Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.*

bién descensos) de las civilizaciones contemporáneas: se modifican los conceptos, los métodos, se ajustan las ideas y los hábitos no tradicionales a la práctica científica anterior y se experimenta lo nuevo.

Lo que sucede actualmente es de trascendencia singular y presenta un cambio de paradigmas. La paulatina inclusión de nociones de la cultura, la moral, la ética y la estética en el concepto de la ciencia tiene las consecuencias substanciales; más aún, ostenta la cohesión y el equilibrio de distintos significados en el terreno del lenguaje verbal, cuyas propiedades naturales se revelan, antes que *nada*, en las dimensiones metafóricas. Una de las consecuencias de la metamorfosis en el campo científico-técnico se exterioriza en las formaciones trans-o interdisciplinarias que comprenden cierta nivelación y, lo que es más significativo, la superación conceptual y terminológica de cada una de las disciplinas particulares (necesariamente cerradas). Debido a esta cohesión de distintos substratos teóricos, ineludiblemente se llega a la diseminación y, finalmente, a la desaparición de las doctrinas anteriores; o, por lo menos, las doctrinas nuevas, frecuentemente uniformadas en función de los cánones, surgen en proporciones menores y se establecen en un nivel de generalización más alto, lo que permite una tolerancia mucho mayor respecto a la aceptación de distintos juicios y diferentes visiones del mundo.

En estas circunstancias, el método de razonar se incursiona hacia los principios hermenéuticos, ya que el saber contemporáneo aspira al conocimiento multidimensional y heterogéneo que "implica el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre" además de "el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar entre sí" (Morin, 1996: 23). El conocimiento de hoy no pretende ser aprehensor de normas ni patrón, al contrario, guía hacia una multiplicidad interpretativa que, reiteramos, manifiesta reciprocidad de contrariedades e integración de oposiciones; al

mismo tiempo abre paso a la convivencia –sin antagonismo alguno– de diferentes modos de pensar y percibir la naturaleza.

Es importante mencionar que los cambios en el paradigma existente concuerdan con la época cibernética, en la cual, por un lado, se ha manifestado un alto nivel tecnológico que se observa, ante todo, en el campo computacional. Por otro lado, en esta época –frecuentemente llamada posmoderna– el interés de los investigadores se enfoca más en los aspectos ético-morales, artísticos y culturales que en las hipótesis y las especulativas conjeturas intelectuales de uno u otro círculo académico. La coincidencia entre el desarrollo de la técnica y tecnología poderosas y, al mismo tiempo, el desinterés hacia ésta no es accidental; más bien, evidentemente los avances técnico-tecnológicos incitaron una época nueva en las reflexiones de índole existencial.

Bien se sabe que la tecnología, y en todas sus etapas históricas, ha auxiliado al hombre en su proceso de emancipación de los trabajos pesados o mecánicos. También se sabe que esta tecnología ha penetrado en la vida humana por medio de distintos artefactos sin alma, es decir, por medio de las máquinas, los aparatos y los instrumentos que ocuparon un espacio extenso en la vida cotidiana. Pero, en relación con la psique humana, es curioso observar que la nueva tecnología, que, a pesar de que no tiene alma, últimamente alcanzó niveles verdaderamente fantásticos y manifestó una estricta necesidad de enfocar atención en los problemas puramente humanos (espirituales), los cuales, bajo influencia de distintas tendencias intelectuales hacia la predominancia de la comprobación lógica en la época de Ilustración, habían sido trasladados a la periferia de investigación científica.

No es que la tecnología misma provocó todos los cambios, sino que el proceso de perfeccionar la tecnología creó bases para modificar el pensamiento mismo. También es preciso afirmarlo en el orden inverso: los avances del pensamiento humano, intrínsecamente ligado con la tecnología en general, como resultado tuvieron estos

logros técnico-tecnológicos que experimentamos hoy en día: lo disfrutamos o sufrimos, depende de la postura de cada uno.

¿En qué sentido la tecnología cibernética, junto con los medios de comunicación masiva, ha marcado transformaciones en la vida social, económica y cultural del hombre? Pensamos que es acertado vincular el argumento con el fenómeno de hipertexto, al cual, a su vez, lo interpretamos en términos epistemológicos y no solamente como una entidad concreta y operacional (un *hipertexto*) en el ambiente exclusivamente cibernético. Así, el hipertexto se comprende como una forma originaria –diríamos, natural– de acumulación del conocimiento y ha existido desde que el ser humano se hizo *homo sapiens*. En efecto, únicamente el término *el hipertexto* es recientemente acuñado; el fenómeno mismo no presenta algo novedoso y actual. En esencia, repetimos, el hipertexto es un modo, no lineal y no jerarquizado, de reunir los datos informativos de distinta génesis en la mente humana.

Tradicionalmente, el conocimiento se asocia con el concepto de estructura, cuyo esplendor se contempla desde la época de Ilustración, es decir, desde la formación de la ciencia misma (o de las ciencias), lo que inevitablemente implica la presencia de instituciones correspondientes. El conocimiento científico, igual que cualquier otro, había empezado a explorarse a partir de la estructura, y se había impulsado por los principios de la razón y por las reglas de la lógica formal. Esto causó el hecho de que el hombre comenzó a percibir el mundo y el conocimiento de una manera lineal: la causa y el efecto, el principio de las cosas y su inevitable fin, *tercium non datur*, etc. Como consecuencia, los elementos, cuyo valor peculiar sería difícil conjuntar con las propiedades genéricas de otras entidades, fácilmente encerradas dentro de los márgenes de regularización y norma, fueron excluidos del campo de investigación científica y les atribuyeron la subjetividad y la anomalía, como algo pernicioso, para guardarlos como casos excepcionales, es decir, no significativos para el sistema.

La actual manera de observar y estudiar el mundo ha dado un vuelco, y aún más explícito en las áreas llamadas humanísticas. Hasta hace poco la especialización del saber tenía un papel determinante en la ciencia, lo que provocó, a propósito, el aislamiento y la autonomía total de las materias y sus instrumentarios teórico-terminológicos, por un lado, y la ausencia absoluta de perspicacia entre los especialistas, por otro lado. Nuestros días, en cambio, no sólo testimonian una orientación general hacia trans-e interdisciplinariedad sino que también muestran claramente que las disciplinas "espirituales", que anteriormente se dejaban influir por los modelos y los métodos de las ciencias naturales y exactas, se despliegan en los términos completamente distintos: los de la de comprensión, la formación y la hermenéutica (Gadamer).

Parece que se han empezado a pasar los tiempos cuando, con toda la razón, se afirmaba que "vivimos mítica e íntegramente..., pero seguimos pensando con los antiguos y fragmentados esquemas de espacio y tiempo propios de la edad preeléctrica" (McLuhan, 1996: 26). Actualmente el mundo y el conocimiento se presentaron, de una manera *visible*, aunque fragmentados, pero como una aglomeración inseparable: los sistemas hipertextuales en el ambiente computacional son capaces de exteriorizar los cuerpos informativos de distinta índole semiótica independientemente de los factores espaciales y temporales, es decir, la información se obtiene de cualquier recinto del conocimiento y en el tiempo real (simultáneamente).

Debido a esto, surge una premisa nueva de que las indagaciones deben llevarse a cabo en la dirección de la compleja conjunción entre los fenómenos y no, como anteriormente, en el rumbo de las simplificaciones y generalizaciones abstractas, porque lo último, -y aquí estamos de acuerdo con Morin (1996)- desintegra la realidad y se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad. De esta manera, las relaciones entre diversos elementos de la cultura humana deben asumirse como equitativas y complementa-

rias, lo que significa que ningún elemento se considera predominante en el sentido de la importancia en el campo informativo y no puede relegar a otros elementos. Los vínculos entre los elementos ya no pueden ser descritos en los términos de subordinación alguna, obligatoria en los esquemas abstractos; al contrario, se establece una relación coordinada entre los elementos iguales. Por lo tanto, sería inadecuado e inútil ingeniar las taxonomías lineales, construyendo cadenas, conforme con el viejo modelo *central vs. periférico*: desde arriba, que simboliza la mayor trascendencia de algo o alguien, hasta abajo, que se concibe como algo inferior en todos los sentidos.

Las contraposiciones, que habitualmente se concretan desde el punto de vista calificativo (correcto vs. incorrecto, mejor vs. peor, etc.), ya no se limitan sólo a una dicotomía con un tercero excluido, sino que muestran, en conjunto, una compleja gama de conexiones entre todos los elementos, destruyendo precisamente los sistemas inmóviles, pero cómodos para los análisis donde prevalece la lógica lineal. A su vez, la vinculación misma de estos elementos adquiere más flexibilidad y libertad de las que se habían establecido en épocas anteriores cuando predominaba una tendencia general hacia un centro sagrado estimulando, de esta manera, una forzosa búsqueda de cánones para seguir, sea en el terreno verbal, musical, artístico, arquitectónico o en cualquier otro. Un ejemplo ilustrativo de esto podría ser el concepto *civilización* que se elabora por una nación (un centro) que cree en su propia superioridad e impone sus normas como un ideal para los demás (los subordinados): España en los siglos XIII-XV o Francia en los siglos XVII-XVIII.

Merece reconocer que el espíritu de metamorfosis, en la cual está aprehendida la actual sociedad en su esencia científicista, primero encontró sus reflejos en diversas actividades artístico-estéticas. Las obras de Wagner, Schönberg, Prokofiev y Hindemith, para mencionar algunos, son un verdadero presentimiento de una época nueva, inclusive de un paradigma científico nuevo. La música

rompe con los cánones de armonía y de composición tradicionales; el desbordamiento de cánones, la fragmentación de obras musicales y la *coordinación* de voces –en vez de la *subordinación* de éstas– manifiestan la elaboración de nuevos principios de composición, a saber: no lineales.¹ En lugar de una cadena melódica predominante, surgen varias paralelas que se mezclan, se confunden y se intercambian; ninguno de los movimientos reprime a otro, ya que el espacio y la estructura hipertextuales (abiertos y flexibles) permiten desenvolverse conjuntamente a todos los elementos musicales. La sensación del caos y el desorden sonoro es aparente y no es sino producto de una influencia centenar del paradigma musical antecedente que todavía prevalece en nuestra tradición. La complacencia de una música diferente requiere de una práctica de escuchar distinta, de un concepto melódico nuevo y de la misma estética musical especial.² La música deja de narrar³ e indicar al oyente las veredas del guión prescrito, tampoco le convida el hilo de Ariadna para la salida (la comprensión de la pieza musical); al contrario, le ofrece prácticamente una vastedad sonora que él mismo puede concordar. En esto la audición de la música “desordenada” puede ser comparada con el manejo del hipertexto cuando el usuario realiza su libre navegación por Internet.

¹ *Shostakovich, a mediados del siglo veinte, muestra la verdadera hipertextualización de sus composiciones: no sólo incluye (o cita, en términos del lenguaje verbal) los fragmentos de las obras que se hicieron clásicas, sino que las fragmenta e integra en su propio universo musical.*

² *A fin de cuentas, todos los cánones, normas y gustos provienen del frecuente uso de algo y no son sino costumbres y tradiciones establecidos.*

³ *La narración siempre es lineal y, por lo tanto, limitada por el espacio y el tiempo determinados.*

La danza y el ballet contemporáneos también manifiestan el rompimiento con la anterior tradición narrativa donde justamente la trama determinaba la partición de elementos –según su estatus, en principales y en secundarios–, lo que formaba una estructura rígida, lineal y altamente jerarquizada.⁴ Los nuevos principios de danza se basan, en primer lugar y principalmente, en las asociaciones del espectador y lo guían de una manera mejor que las alternancias causales y lógicas de una trama. El mundo asociativo-intuitivo de la danza posmoderna difícilmente genera o incita algunos razonamientos acerca del contenido narrativo del baile, pues el sentido de esta danza se halla, antes que nada, en las reflexiones sobre la impresión artística. La discontinuidad de los elementos coreográficos moldea la flexibilidad tanto en el modo de componer y actuar, como en el modo de percibir y apreciar la danza nueva.

El arte verbal, de igual modo, experimenta varios cambios, influidos por las posibilidades que abre la escritura electrónica, multidimensional y sincrética. Inclusive, ha aparecido un término nuevo “hiperliteratura” (*hyperfiction*), o “literatura hipertextual” (*hypertext fiction*), alrededor de cual en Internet se compone un sector de temas correspondientes. Más aún –y es algo novedoso–, la literatura hipertextual se crea sólo en y para el espacio cibernético y pierde todas sus cualidades funcionales, igual que el sentido, al ser impresa en el papel, en otras palabras, al formalizarse linealmente.

El ambiente de la literatura nueva cambia, también se modifica la manera de leerla, y el proceso de la lectura se acerca mucho, si no se convierte por completo, a la misma creación literaria. Deemer tiene toda la razón afirmando que “enters a dimension of interaction - web of staggering possibilities, hidden layers of meaning reading hypertext is very different from reading a traditional book. The

⁴ Esta organización lineal en la danza y el ballet modernos es semejante a las estructuras narrativas verbales de los cuentos, las novelas, etc.

reader of hypertext, sudden turns, dramatic surprise - that is difficult to evoke in static "language in flatland" (Internet).

Las novelas, los cuentos o los poemas hipertextuales tienen varios comienzos y no necesariamente tienen un fin predeterminado. El mismo lector escoge el orden de acontecimientos, situaciones e, inclusive, puede inventarlos. En una página de WWW "Creative Writing" se ofrece participar en la creación de un texto: "In both the Fall and the Spring semesters we worked together to produce a hyperfiction that is modifiable by other readers on the Web and that incorporates episodes from all the members of our class. There are two versions of the story, both of which address themes of beings, ghosts, love and hate. Anyone on the web can contribute to the story. The only requirement is that authors consider relevant links to the existing episodes and submit pieces with some polish" (Internet).

La literatura hipertextual es una forma nueva de arte, que se hizo posible con la tecnología computacional y que obtuvo las características de las cuales carece la literatura impresa: la libertad de selección, es decir, la variedad de comienzos, fines y la estructuración misma de los textos; la relación interactiva con el texto y con el mundo de los lectores y los autores; la movilidad y el dinamismo de texto que no se presenta como un cuerpo fijo y cerrado. El libro electrónico obtuvo un espacio (hipertextual) en que sí, hay lugar para alteraciones, intervenciones y aplazamientos, lo que, en su totalidad, crea una imagen del mundo heterogéneo, contradictorio y cambiante; a fin de cuentas, el libro electrónico acerca al lector a una imagen verdadera del mundo real que no es tan ordenado y estable como lo deseamos imaginar. Asimismo, el texto computacional se realiza no sólo en el nivel verbal, sino también en otros niveles semióticos que se cubren por todo el acervo de recursos audiovisuales: multimedia.⁵

⁵ Entre las obras de la literatura hipertextual (también la llaman interactiva) se puede mencionar una sátira académica de Doug Robinson (mayo de 1997); un

La literatura interactiva hipertextual se desarrolla tan rápido y en distintas direcciones que actualmente se han empezado a esbozar varios tipos y géneros de ésta: la literatura de múltiples autores y la literatura de un autor, la ciencia ficción y fantasía a través de referencias, mezclas, etcétera. Todos estos tipos tienen un rasgo común: las estructuras literarias aparecen como quebradas y no enfilan los hechos de la manera acostumbrada; es lo que requiere de un nuevo tipo de lector, de un lector activo. La narración tradicional paulatinamente deja sus espacios a los órdenes y las composiciones textuales nuevos, mientras el mundo, aunque lentamente, se abre para reconocerlos y adoptar.

Siempre y necesariamente la tecnología ha conducido a distintas, y cada vez más amplias, facultades en el acceso de información. En la comunidad posmoderna, que se caracteriza precisamente por el uso y manejo –desmesurado dirían algunos– de los *mass media*, se ha hecho real la contemplación de un espacio único (cibernético, por ejemplo) diversidad de las culturas, las ideas y las opiniones totalmente disímiles. La visión centrista que hasta hoy ha presentado los arquetipos engendrados en Occidente, se diluye en la multitud de visiones y pierde su carácter elitista y canonizante. Ahora las desemejanzas, las contraposiciones y las disparidades se han evidenciado como una necesidad y un fundamento inmanentes para que cada saber particular obtenga su independencia; y, en vez de “conocer la estructura necesaria de lo real y adecuarse a ella” (Vattimo, 1994: 82), el hombre de hoy se percata de la realidad en su aparición aunque discordante, pero verdadera y no pelea por una dilucidación de un modelo abstracto creado por él mismo en

ensayo sobre la literatura hipertextual de Jeffrey Johnson y Maurizio Oliva (mayo de 1997); una colección de cuentos “Twelve Blue” de Michael Joyce, quien es uno de los pioneros en la literatura hipertextual; una novela académica Victory Garden de Stuart Moulthrop, entre muchos más.

su gabinete. El hipertexto, auxiliado por la tecnología cibernética, que se encamina hacia la libertad de información total, permite construir una imagen del mundo donde no surge la obligación de cano-nizar y regularizar algunos de los modelos intelectuales y culturales. Hoy, a diferencia de la época anterior, la verdad no se mide única-mente por valores preconcebidos, ni se pregona de una manera única, tampoco se explica mediante las especulaciones teóricas de la ciencia; la verdad se disemina en un sinfín de variadas manifes-taciones subjetivas, las cuales también han adquirido un papel im-portante como parte de esa verdad.

Es lógico que las constantes modernizaciones tecnológicas ine-vitablemente conducen a cambios radicales en el pensar mismo del hombre. Así, la ciencia fielmente vinculada con la tecnología, por fin, debe asumir toda la responsabilidad por las irreversibles con-secuencias alentadas por ella, lo que implica no únicamente *la in-*clusión de los problemas ético-morales y estéticos, tradicionalmente considerados por la ciencia como periféricos y marginales, sino que también está obligada a dar mayor prioridad a estos problemas,⁶ ya que, como dice Morin: “lo que propone ahora *la scienza nuova*, es simplemente algo cuyas consecuencias serán incalculables: no so-lamente el objeto debe ser adecuado a la ciencia, la ciencia debe también ser adecuada a su objeto” (1996: 81).

Hay que tomar consciencia de que la realización de este deseo requiere de un proceso bastante largo y difícil, ya que el espíritu de la ciencia tradicional sigue siendo pujante, y la psicología humana son bastante conservativos. Sin embargo, las ciencias, forzadas por el extraordinario flujo de información que literalmente las invade,⁷

⁶ *No sería en vano recordar sobre logros en la química y la física nuclear, en la biología genética, etcétera.*

⁷ *Pensamos que no será demasiado atrevido buscar causas de la desaparición enigmática de la cultura teotihuacana en el probable desequilibrio entre la ciencia*

se extienden e ineludiblemente se disipan –con todo y su razonamiento lógico particular– en una totalidad heterogénea e indivisible de la cultura humana. Las reflexiones acerca de este nuevo “objeto” se proceden no desde el enfoque de la metodología estructural y formalizada sino que partiendo del principio metafórico del lenguaje, un atributo singular y privilegiado, por medio del cual se describe y se precisa la perspicacia humana.

El modo hipertextual de observar el mundo cambia de tal manera que surgen nuevas relaciones entre los hombres, por un lado, y entre el hombre y la naturaleza, por otro: ya no se admite la *antigua distinción a priori* entre los valores científicos y los valores ético-morales, la cual se debe a una separación tajante –en el nivel de teoría pura– entre lo subjetivo y lo personal, entre lo concreto y lo abstracto. Actualmente, parafraseando a Prigogine, debido a que el tiempo mismo “conlleva una responsabilidad ética”, parece que se está concluyendo la fase, en la cual “el mundo externo y nuestro interior permanecían estar en guerra y ser ortogonales” (Prigogine, 1993: 17). La época, en que se le atribuía un papel insignificante a la actividad individual, se está desvaneciendo y da paso a la multiplicidad de interpretaciones del mundo, dado que la tecnología misma con las estructuras hipertextuales, abiertas y móviles, lo aporta.

OBRAS CITADAS

Deemer, Charles, “What is the Hypertext?”: www.teleport.com/~cdeemer/essay.html

y la tecnología de aquella época, que condujo a las transgresiones en el medio ambiente. ¿A qué se debe la diferencia entre las características físico-geográficas y climáticas de la zona de Teotihuacán en las épocas remotas y de hoy en día?

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona, 1996.

McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1996.

Prigogine, Ilya, "Una ciencia abierta" en Berenzon, Boris y María Luisa Flores, eds. *Antropología en debate. A dos tintas*. UNAM, IIA, México, 1993.

Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1994.

Memoria y reescritura de la historia en *Crónica de las destrucciones* de Olivier Debroise

Miguel López Lozano*

COMO LA "nueva novela histórica"¹ de fines de milenio en general ha hecho, Olivier Debroise en *Crónica de las destrucciones* (1998)² cuestiona la construcción de la historia y la posibilidad de ficcionalizar hechos históricos desde perspectivas múltiples y marginales problematizando con ello el silenciamiento del mundo amerindio. En la novela varias perspectivas narrativas causan la impresión de que el relato está constituido por diferentes sujetos que luchan constantemente por la representación y en contra del silencio impuesto con la colonización. Debroise enfatiza cómo la historia de la conquista de México no es una sino plural, inventan-

* *University of New Mexico.*

¹ Término acuñado por Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina.*

² Esta novela ganó el Premio de Narrativa Colima en 1998. Aparte de la novela presente, *Crónica de las destrucciones*, Debroise ha publicado dos novelas anteriores: *En todas partes, ninguna* (1986) con el tema de la guerra de castas y una novela policíaca, *Lo peor sucede al atardecer* (1990).

do un gran número de fuentes ficticias que mimifican documentos coloniales. En *Crónica de las destrucciones* se señala una actitud crítica hacia la escritura de la historia y para este efecto, Debroise desglosa códices indígenas que supuestamente han sobrevivido al desastre de la conquista como es el caso del híbrido “Códice Yuste” o los también apócrifos “Coloquios de Tlalquitenanco”. Estos documentos junto con la tematización de la memoria en la novela sirven para representar versiones escritas de las negociaciones que las sociedades colonizadas hicieron para salvar su saber de la desaparición.

Crónica de las destrucciones relata una versión de la historia marginal la cual nos es narrada por una voz anónima que traduce una copia del heteroglótico “Códice Yuste”. Aquí vemos el viejo truco del pergamino encontrado pero que en este caso es traducido del náhuatl por hablantes del mismo que guardaron el documento. La novela trata el impacto y negociación que varias culturas subalternas experimentaron con la destrucción de México-Tenochtitlán en 1521 y cómo se adaptaron éstas a la colonización, marcando la manera en la cual se apropiaron de diversos elementos de la cultura hegemónica para reconstituir su mundo.

En la novela se nos narra desde la marginalidad náhuatl la historia de cuatro personajes ficticios que representan diferentes aspectos del contacto colonial, tres de los cuales son europeos que se transculturaron en América. El cuarto personaje y el más relevante para fines de este ensayo es Tlacateotl Molpilli –Gabriel de San Buenaventura, un príncipe tenochca que viaja a Europa y absorbe la ciencia occidental pero se mantiene ignorante de lo sucedido en América hasta que varios años después de la conquista regresa para recuperar su historia y memoria.

La novela está dividida en cuatro partes con un breve proemio. En la parte inicial se nos narra la historia de Tlacateotl Molpilli que “descubre” Europa cuando es mandado por Cortés como compa-

ño de la carta³ que el conquistador envía al Emperador. En Europa Tlacateotl aprende varias lenguas y estudia medicina pero esto finaliza cuando el joven tenochca conoce tardíamente la destrucción de Tenochtitlán a manos de los conquistadores. En la segunda y tercera parte, narradas desde el nuevo mundo, una serie de plagas detienen el intento de Tlacateotl-Gabriel de rescatar el conocimiento de los sabios anahuatlacas ya que varias poblaciones cercanas a la ciudad quedan destruidas. Nuestro personaje se pone al frente de un grupo que sale a curar las poblaciones pero la Audiencia Real toma este hecho como un conato de rebelión y lanza el ejército en su contra. Los rebeldes junto con Tlacateotl se refugian en las sierras de Puebla formando una sociedad utópica en la Abadía de Poyauhtecatl. En la cuarta parte de la novela se nos narra la vida de la cofradía en donde se conjugan los saberes de los dos mundos. Ante el acoso constante de la Audiencia Real, la Abadía es atacada. Tlacateotl y sus acompañantes son ajusticiados quedando sólo la versión oral de los hechos, traducida en forma de novela, como evidencia de su existencia. A través de la historia de la utopía fracasada, *Crónica de las destrucciones* ejemplifica varias de las tensiones generadas por el contacto colonial haciendo necesario un replantamiento de las teorías en torno al mestizaje y a la transculturación.

Tradicionalmente se han usado conceptos raciales como “mestizaje” para definir el complejo proceso de transformación cultural que surgió con el descubrimiento y colonización de América. En últimas fechas se han introducido términos como transculturación para describir el resultado del contacto intercultural entre europeos y americanos.⁴ Mary Louise Pratt ha señalado cómo desde el pri-

³ Nos referimos aquí a la segunda carta que el conquistador de México envía al emperador por conducto de Alonso Hernández Portocarrero.

⁴ Originalmente usado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, el término transculturación ve-

mer momento de contacto colonial hubo diversas formas y prácticas contestatarias del poder colonial desde diferentes instancias como lo refleja el texto híbrido *Nueva Crónica y buen gobierno* del cronista andino Felipe Guaman Poma de Ayala. En *Imperial Eyes*, Pratt muestra la influencia mutua entre América y Europa en términos del desarrollo de modos discursivos que reflejan el contacto cultural y que abogan por una hibridez en el discurso. Como observa Pratt, refiriéndose al texto de Guaman Poma: "For one of the things it brings most forcefully into play are contestatory expressions from the site of imperial intervention, long ignored in the metropolis; the critique of empire coded ongoingly on the spot, in ceremony, dance, parody, philosophy, counterknowledge and counterhistory, in texts unwitnessed, suppressed, lost, or simply overlain with repetition and unreality" (2). El texto híbrido de *Crónica de las destrucciones* demuestra esta técnica de parodia, y la representación de saberes e historias alternativas y oposicionales como formas de resistencia.

Diversas aproximaciones a la cuestión del contacto intercultural desde el ámbito de los estudios culturales han establecido la necesidad de resaltar las estrategias de legitimación de proyectos marginales y en especial del fenómeno de la hibridez cultural. Sobre las estrategias de la marginalidad en torno a la hibridez Homi Bhabha señala que: "The social articulation of difference, from a minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to

nía a substituir términos como aculturación y deculturación que denotaban la pérdida de la cultura original por parte de sectores subalternos frente a la imposición de una cultura ajena. Angel Rama en Transculturación narrativa llama la atención sobre la importancia de la transculturación en la literatura, en donde las versiones del subalterno no cesan de operar. Por su parte, Mary Louise Pratt en Imperial Eyes aplica este concepto a los relatos de viajeros europeos en los siglos XVIII y XIX.

authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation" (2). En efecto, el uso de la hibridez cultural es un arma importante por parte de sectores subalternos que convierten la historia de las diferentes etnias en plataforma de reivindicaciones y planteamientos comunes que resisten las interpretaciones de grupos en poder. *Crónica de las destrucciones* problematiza la representación de las comunidades marginadas y en especial de la historia de éstas al mostrar varias versiones de la historia en donde diferentes técnicas son usadas como una forma de resistir la imposición de una historia "oficial" hegemónica y terminada.

Crónica de las destrucciones cuestiona la construcción de la historia y la posibilidad de ficcionalizar hechos históricos desde perspectivas múltiples y marginales al enfatizar el silenciamiento del mundo amerindio acontecido con la colonización. Un concepto clave para entender este proceso reflejado en la novela es el de heteroglosia desarrollado ampliamente por el crítico Mikhail Bakhtin en *The Dialogic Imagination*. Bakhtin propone que el lenguaje puede reflejar la coexistencia de contradicciones ideológicas entre diferentes grupos sociales en una variedad de formas, formando nuevos discursos y tipologías orquestados "estéticamente" en la novela pero sin negar la intrínseca conflictividad de su extracción socio-cultural (291). En su texto heteroglótico, Debroise enfatiza -por medio de un gran montaje palimpséstico de fuentes historiográficas y perífrasis paródicas que mimifican documentos coloniales- cómo la historia de la colonización no es una, sino plural, evidenciando los ajustes que las culturas marginadas hicieron en el período de colonización y ofreciendo la transculturación como muestra de la resistencia.

Las investigaciones de Pratt resaltan también cómo el intercambio cultural en lo que ella denomina como "zonas de contacto" es desigual y multidireccional con la participación de todos los sectores involucrados pero tomando lugar desde posiciones desiguales. Mary Louise Pratt define "zonas de contacto" como: "Social spaces

where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination—like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (4). Lejos de interpretar la transculturación como una mezcla armónica de culturas, Pratt reconoce que el contacto intercultural toma lugar bajo condiciones de coerción, conflicto y negociación.

Para entender mejor la conflictiva instrumentalización del conocimiento del otro en la literatura, Walter Dignolo ha señalado para el período colonial como: “La ‘colonización de la memoria’ consiste, precisamente, en o bien ignorar la producción cultural e intelectual de las comunidades colonizadas, o bien reconocerlas y aún valorarlas convirtiéndolas, al mismo tiempo, en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora” (198). Esto da como resultado que en textos fundacionales de Latinoamérica tengamos una visión de los grupos indígenas dentro del marco referencial y epistemológico del colonizador. Este tipo de razonamientos nos lleva a pensar en la situación del subalterno en el México de los noventa y su inscripción en los proyectos culturales. Varios de estos aspectos teóricos son desarrollados en la novela de Olivier Debrouse en donde se dificulta el proceso de transmisión de la memoria al articular la transculturación como un discurso de resistencia.

En efecto, *Crónica de las destrucciones* llama la atención a la “conquista de la memoria” y “la colonización de lo imaginario”,⁵ armas usadas por los conquistadores religiosos y laicos en el dominio de México. Estas acciones se escenifican en la novela con la apropiación del personaje novelesco Hernán Cortés de la memoria indígena sucedida con la transfiguración del conquistador en la imagen mítica de Quetzalcóatl Topiltzin. En la novela varios líderes perte-

⁵ Término usado por Serge Gruzinski en *La colonización de lo imaginario*.

necientes a la nobleza indígena revelan a Cortés las profecías del rey Acamapichtli que anuncian el retorno de Quetzalcóatl, el cual –según el mito–, regresará supuestamente del Oriente para dirigir a su pueblo marcando el ocaso del imperio azteca. Después del primer encuentro con los embajadores de Moctezuma, el Cortés de Debroise hábilmente se apodera de los símbolos de esta figura mítica aprovechando las discordias entre los aztecas y los demás pueblos comarcanos. Este gesto de apropiación de la memoria se señala de la siguiente manera en la novela: “Al día siguiente, Cortés el Torcido llega ataviado como Quetzalcóatl a la orilla del río, al lugar donde dejaron las esteras. Lleva la mitra de papel en forma de cabeza de pájaro con la boca abierta y una larga lengua de fuera, la manta larga de algodón y el braguero largo, de plumas, todo pintado de negro blanco y colorado” (36). Este pasaje recuerda cómo la colonización de América también implicó una guerra de imágenes y símbolos de apropiaciones y desposiciones de la memoria. En la cita de la novela, Cortés se apodera no sólo de la indumentaria de Quetzalcóatl sino también de los símbolos de la escritura como son los colores rojo y negro emblemas de la memoria despojando de su historia, a los amerindios. Esta parte de la novela parodia el documento histórico *Verdadera historia de la conquista de México* de Bernal Díaz del Castillo, según el cual los indígenas entregan su memoria inocentemente a Cortés creyendo que éste es en realidad el verdadero Quetzalcóatl.

En *Crónica de las destrucciones*, Debroise problematiza esta acción dándole una nueva dimensión que subraya los papeles de la transculturación como estrategia subalterna. Una vez consumada la conquista de Tenochtitlán varios hombres sabios anahuatlacas –los tlamatinime– confían a los monjes franciscanos su saber, en el proceso desmitificando y reescribiendo el hecho perpetuado por la desposesión de Cortés, y reapropiando su historia y memoria:

Repetían a conciencia la traición de don Francisco Atonaltzin, criado de Fernando Cortés, que descubrió al Gran Capitán las pinturas proféticas de Acamapichtli (o lo que quedara después de la quema ordenada por Izcoatl) revelándole el misterio del retorno de Quetzalcóatl Topiltzin a la tierra, los modos de gobierno, ordenanzas, mandamientos, ejecuciones, sentencias y leyes anahuatlaca y, lo que resultó más importante, informándole de la guerra santa que entonces libraban los de Tlaxcallan con los de Huexotzinco. Y así se cumplieron las profecías. (125)

Ante la sistemática destrucción de la memoria indígena, a través de su obra de ficción Debroise propone un registro alternativo que reconstituye el cuerpo histórico eliminado de la memoria escrita. No solamente se señala la memoria oral como representación de la resistencia sino la apropiación por parte del subalterno de instrumentos hegemónicos con los que se le conquistaba, esto es, de la escritura.

Como respuesta a la cuestión de la colonización de la memoria Debroise ilumina diferentes estrategias descolonizadoras por parte de los amerindios que dificultan diferentes etapas del proceso de comunicación. Una muestra de estas operaciones nos es referida por un narrador omnisciente en tercera persona que narra la estadía del personaje tenochca Gabriel-Tlacateotl en la corte de Carlos V después que es mandado a Europa acompañando la misiva del conquistador de México: "A Gabriel le tocó responder a las preguntas de los concejales. Ahí inventó estas respuestas que repetiría a través de los años. Ya seguro de su efecto, seguro del efecto que producía su manejo del castellano, les formuló las mismas respuestas" (40, énfasis mío).⁶ En esta cita tenemos un ejemplo de las armas del subal-

⁶ Al nivel formal, el uso de la repetición en esta cita nos hace recordar los señalamientos de Walter Ong en torno a ésta como una característica instrumental de la oralidad propuestos en *Oralidad y escritura*.

terno que manipula elementos clave de la comunicación hegemónica transformando su testimonio conscientemente y creando espacios de negociación de su propia historia.

Tlacateotl aprende varias lenguas europeas y experimenta los contactos culturales que lo transforman en un ser transcultural ideal del hombre del Renacimiento, rozando codos con Diego de Valdés, André Vesalius, Erasmo de Rotterdam y Pedro Mártir de Anglería. Esta inmersión en el estudio y aprendizaje de la cultura europea desafortunadamente implica que con el tiempo el príncipe tenochca en Europa:

Perdió la memoria, o quizás olvidó deliberadamente, el principado de Tetzco, las visitas palaciegas a Colhuacan y Tlacopan, el ipaina Huitzilopochtli y el tlacaxapehualiztli. El severo protocolo del tequicalli, el orden rígido del tlaxitlan donde se impartía justicia. Las complejas jerarquías de los tlacochcalca y de los tlacateca se convirtieron en abstracciones. (59, énfasis mío)

En la novela se sugiere que, –entregado al estudio del conocimiento europeo–, Tlacateotl pierde la memoria. Es importante señalar que mientras Tlacateotl estudia medicina ignora durante varios años los eventos de la conquista. Sin embargo, el desconocimiento involuntario de Tlacateotl-Gabriel de los acontecimientos en el nuevo mundo cesa abruptamente una noche en Venecia. Esta noche el noble tenochca, vestido con indumentaria indígena, es atacado por Juan Cárdenas, un conquistador ebrio que había participado en el saqueo de Tenochtitlán. Después de sanar de sus heridas, el noble azteca, ahora vestido al estilo morisco, busca al ex-soldado de Cortés quien le cuenta la destrucción de Tenochtitlán.

Después del brutal ataque del conquistador de quien Gabriel conoce la destrucción de Tenochtitlán, el personaje mexicana recobra la memoria y a la vez gana una nueva conciencia de exclusión que lo acerca a la situación de otros grupos marginados por el poder

hegemónico en Europa: “Al recobrar la memoria, Gabriel pierde todos los derechos pacientemente ganados en su nuevo mundo y, sobre todo, el derecho de opinar: ingresa a la gran masa anónima, desalfabetizada, olvidada, ignorada por los cristianos ignorantes que tanto desprecian a los vencidos” (64, énfasis mío). La segregación de comunidades colonizadas arroja abruptamente a Gabriel dentro de la experiencia de la modernidad ahora como uno más de los pueblos conquistados. El recobrar la memoria significa para Tlacateotl el deseo de regresar a América y reapropiarse de la cultura anahuatlaca.

Al regresar a su ciudad natal, Tlacateotl se encuentra con un mundo transformado por la colonización y que vagamente rememora el que dejó veinte años antes. En el proceso de reapropiarse de la memoria se destaca el barrio de Tepito como enclave de la memoria y la oralidad:

En su nivel oculto, el tlamahuizolcalli fue sobre todo, una escuela de la memoria y semillero de varios tlacatecolome, aquellos que la Iglesia describiría oficialmente como embaucadores que irían cantando de pueblo en pueblo los cantares teocuatl, expurgando los santos óleos de los frailes catequizantes, con aspersion de agua y sangre de sacrificados. (126, énfasis mío)

Los intentos de recobrar la memoria implican ante todo una condición de marginalidad legal de acuerdo al estatuto de la colonia. La recuperación de la memoria infringe ante todo el proceso de colonización y asimilación ya que según esta cita la iglesia acusa a los tlacatecolome de ser idólatras y de efectuar sacrificios humanos para retornar a un orden precortesiano, es decir para negar los efectos de la colonización.

En el texto de Debroise se sugieren diversas formas de resistencia cultural en donde se aboga por productos híbridos como vemos en la combinación que Tlacateotl-Gabriel hace de la cultura indíge-

na y de la ciencia occidental. Es quizá en referencia a sus estudios médicos en Europa que el narrador indica: “Esta fascinación por lo que esconde el cuero, quizá, lo llevó a *inscribir en la superficie de su cuerpo las señas de la memoria*, la historia del pueblo mexitin. Desde su regreso a Anáhuac, en estos veinte años de secreta inmovilidad, de infinito aprendizaje, *él mismo labró su pellejo. Se cubrió de signos, se volvió libro abierto, escultura, monumento*” (204, énfasis mío). De esta manera, en el personaje de Tlacateotl-Gabriel el cuerpo guarda el último nivel de significación combinando los aspectos culturales que conforman la identidad del colonizado.

Aparte de la confrontación de diversas versiones de la historia así como de diferentes métodos para su recolección, en la novela de Debroise también se representa la transculturación como práctica de resistencia cultural. En este aspecto, es significativo que en la novela los sabios indígenas no entreguen su saber a los etnógrafos franciscanos sin considerar previamente lo que esto implica. *Crónica de las destrucciones* problematiza varios aspectos de la historiografía de la conquista señalando cómo ponderadamente los anahuatlacas manipulan la memoria apropiándose de los instrumentos hegemónicos como la escritura para la preservación de su historia, ejemplificando el intercambio multidireccional que plantea Mary Louise Pratt en su tratamiento de la transculturación. El hecho de que en la novela de Debroise los indígenas tomen control de la escritura con que se empieza a difundir su cultura constituye un rasgo importante ya que representa a los indígenas como participantes activos y no pasivos en los procesos de recopilación etnográfica ejemplificada en los trabajos de los franciscanos Bernardino de Sahagún, Toribio de Benavente y Andrés de Olmos. Al confiar el saber contenido en los amoxtli, (documentos pictográficos) los ancianos poseedores del saber indígena revelan cuidadosamente a los frailes franciscanos el conocimiento que estos instrumentos de la memoria oral contienen.

De acuerdo con lo que dice Pratt en *Imperial Eyes*, la transculturación como se representa en esta novela es multidireccional. Mientras que los indígenas seleccionan los elementos, técnicas y procesos que quieren apropiarse de la cultura europea, también seleccionan los elementos de su cultura que quieren compartir con el colonizador. En la novela los sabios indígenas se reúnen secretamente con los frailes en los sótanos del Colegio de Santiago Tlatelolco para relatar su historia. Otra estrategia para guardar la memoria nos es señalada en la manera en que se transmite la oralidad:

Con mucho cuidado, desenvolvían los bultos sobre las largas mesas de madera y, uno tras el otro, apuntaban con las largas varas las imágenes, relatando los anales de sus respectivas naciones. *Nunca permitieron que los frailes conservaran alguno de sus libros pero ofrecieron copias que, ahí mismo, realizaban los tlacuiloque (pintores amanuenses) más talentosos.* (125)

Como vemos, astutamente los indígenas revelan la historia de su pueblo a los franciscanos pero guardan para ellos la copia original, sin develar totalmente este saber. Aunque los indígenas comparten su saber con los religiosos, no lo entregan completamente sino que controlan su transmisión y en este proceso construyen un espacio de negociación para su propia versión histórica. Un aspecto importante de los conocimientos entregados es la selección de los documentos por develar, ya que son los indígenas quienes escogen qué traducir y qué guardar como vemos a continuación: “El tlacohtcalcatl Coyohuehuetzin fue muy cuidadoso, no obstante: nunca asistió a estos encuentros subrepticios y sólo entregó ciertos libros por él elegidos, meditados; los que menos daño podían hacer a las doce naciones de Anáhuac” (125, énfasis mío).

Debroyse problematiza la transmisión de conocimientos hecha bajo situaciones de coerción dándole una nueva dimensión que

subraya el papel de la transculturación y la hibridez como estrategias descolonizadoras. Este es el caso del pasaje siguiente en donde se propone una nueva forma de interpretar la transferencia del saber anahuatlaca a los franciscanos:

Ya en estos años, fray Andrés compilaba una serie de calepinos, con los cuales conformaría un compendio de la cultura anahuatlaca [...] esta Summa, dictada por los tlamatínime, vendría en latín, castellano y mexicano, ilustrada e iluminada por los tlacuiloque formados en las postrimerías del reino de Moctezuma, que colaboraban con Pedro de Gante en San José. *Sería un arma formidable, no sólo en manos de los sacerdotes, sino también en los anahuatlaca al recuperar su dominio sobre la tierra.* (103, énfasis mío)

A través de su novela *Debroise* sugiere que quizás con la esperanza de usarlo en el futuro para restablecer el orden prehispánico los indígenas confían su saber a los franciscanos y demás representantes de las órdenes menores. Como hemos visto, en *Crónica de las destrucciones* los indígenas manipulan diversos aspectos de la comunicación, los materiales y los métodos empleados, y se muestran en control de su conocimiento y de los medios de preservación histórica:

Cuando Motolinia y Olmos iniciaban la nunca concluida Summa, buscaron algunas alianzas entre los tlatlacochoalca sobrevivientes; o fue quizás al revés: los viejos tlatlacochoalca se aprovecharon de la curiosidad y, por lo tanto, del apoyo tácito de ciertos frailes franciscanos, a sabiendas de que su apoyo sería el único medio de preservar los anales antiguos. (125, énfasis mío)

Como ha sugerido Pratt, por lo general se implica que el sector hegemónico impone su cultura sobre el sector subalterno, sin que éste pueda responder; esta premisa es problematizada aquí ya que las culturas indígenas traducen y se apropian de los medios de repre-

sentación occidentales ejemplificando el uso de la transculturación como resistencia. Siguiendo lo propuesto por Pratt, aquí la transmisión de conocimientos y la apropiación de los medios de representación es multidireccional y selectiva. En los pasajes arriba citados se demuestra como los indígenas manipulan el interés de los etnógrafos franciscanos en conocer y conservar su acervo cultural, problematizando su supuesto papel de informantes pasivos y señalando la apropiación del subalterno de los instrumentos de dominación hegemónica. En esta novela los sabios anahuatlacas participan en varias etapas del proceso de comunicación de productos culturales, dificultando su traducción y dificultando su transferencia.

Como hemos visto en Pratt y Bhabha, tanto la transculturación como la hibridez son intercambios desiguales que sin embargo abren un espacio para discursos contestatarios de parte del subalterno, quien puede reproducir su imaginario, seleccionando elementos de la cultura hegemónica para apropiarlos y recircularlos en un nuevo contexto. La apropiación de la escritura por parte de los indígenas ejemplifica lo que Mary Louise Pratt plantea: "Ethnographers have used this term [transculturation] to describe how subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture. While subjugated peoples cannot readily control what emanates from the dominant culture they do determine to varying extents what they absorb into their own, and what they use it for" (6). En *Crónica de las destrucciones* se ejemplifica como la transculturación puede servir como una estrategia de resistencia y sobrevivencia desplegada por sectores marginados, confiriéndoles un papel más decidido y autónomo en la selección de materiales que se usan para definir y preservar su propia identidad cultural y su memoria.

En la novela de Debroise la transculturación es multidireccional y toma lugar a varios niveles, problematizando diferentes aspectos del proceso de comunicación intercultural. Este paradigma nos

permite cuestionar la historia oficial al replantear la conquista desde diversas perspectivas subalternas. Como hemos visto en Pratt la transculturación por lo general implica que el sector subalterno aprenda la cultura hegemónica para su sobrevivencia y éste es el caso que ejemplifica el confiar la sabiduría indígena a los escritores franciscanos del Colegio de Tlatelolco en la novela de Debroise. *Crónica de las destrucciones* no sólo se preocupa por reconstruir una epistemología marginal basada en fuentes históricas sino que también se basa en las investigaciones y reconstrucciones contemporáneas de estas fuentes para cuestionar la apropiación del pasado y la interpretación del mismo. La novela cuestiona varios aspectos de la conquista y aboga por un papel crítico para el subalterno a través de la reescritura de la historia y la ficción como una estrategia de resistencia.

OBRAS CITADAS

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994.

Debroise, Olivier, *Crónica de las destrucciones*, México: Era, 1998.

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario*, Trad. Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Mignolo, Walter, "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia", *Discursos sobre la "invención" de América*, Ed. Iris Zavala, Amsterdam: Rodopi, 1992, 183-220.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, Trad. Angélica Scherp, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes*, New York: Routledge, 1992.

UAM
F1208
M5.74

2894771

Las miradas de la crítica



Las miradas de la crítica presenta una selección de los trabajos presentados en las sextas Jornadas Metropolitanas de Estudios Culturales, congreso internacional organizado anualmente por la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad de Louisville y la Universidad Estatal de Michigan, que congrega durante tres días a críticos, escritores, investigadores y público interesado en el discurrir de la cultura. Las Jornadas se han consolidado, sin duda, en uno de los foros más importantes en el diálogo intelectual hemisférico.

El espectro cronológico de los trabajos aquí publicados oscila desde la época colonial hasta nuestros días, haciendo una fuerte escala en el siglo XIX. Asimismo, y yendo más allá de lo literario, los trabajos incorporan el cine, la cultura popular, la sociología, los estudios de género, la hipertextualidad cibernética, la filosofía y la historia como elemento de estudio. Además de la calidad interdisciplinaria de los estudios aquí recogidos, cabe anotar la presencia de una diversidad de voces, una verdadera polifonía –como diría Mijail Bajtín– que se observa a través de la diversidad de aparatos teóricos-críticos, así como en la diversidad de textos leídos y analizados. Pero no sólo existe una diversidad de enfoques y posturas ideológicas en los trabajos publicados, sino que esta muestra polifónica se materializa en la diversidad que presenta la noción de cultura, al ser ésta entendida como una totalidad de procesos simbólicos, especializados y cotidianos. Y es precisamente la diversidad lo que ha caracterizado a las Jornadas y sus participantes, produciendo un justo equilibrio que ha coadyuvado a una verdadera conversación cultural interamericana a través de siete ediciones de este importante evento.

