

ARTE E IDENTIDAD

Entre lo corporal y lo imaginario



José Ramón Fabelo Corzo
Jaime Torija Aguilar
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXV

ARTE E IDENTIDAD

Entre lo corporal y lo imaginario

ARTE E IDENTIDAD

Entre lo corporal y lo imaginario

José Ramón Fabelo Corzo

Jaime Torija Aguilar

Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Facultad de Filosofía y Letras

MMXV



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

Encargado de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

María Guadalupe Canet Cruz

Asistentes de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas

Eréndira Aragón Sánchez

Mary Carmen Barranco Montoya

Edición y corrección

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

Diseño editorial

www.lafuente.buap.mx

www.coleccionlafuente.com

Volumen 6

*Arte e identidad. Entre lo corporal
y lo imaginario*

Primera edición, 2015

© Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-960-5

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ARTE E IDENTIDAD. ENTRE LO CORPORAL Y LO IMAGINARIO

José Ramón Fabelo Corzo

Jaime Torija Aguilar

11

1 ARTE E IDENTIDAD

UNIVERSALIDAD E IDENTIDAD CULTURAL

(MESA REDONDA)

José Ramón Fabelo Corzo

José Antonio Pérez Diestre

Ramón Patiño Espino

Jesús Márquez Carrillo

17

GOFFMAN Y LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN LA VIDA COTIDIANA. UNA APROXIMACIÓN VISUAL A LA PUESTA EN ESCENA DEL CIENTÍFICO

Rafael Pinilla Sánchez

43

MENSAJES VISUALES DECONSTRUCTIVISTAS:

¿UN ROMPIMIENTO CON EL PARADIGMA DE LA IDENTIDAD?

José Ramón Fabelo Corzo

Bertha Laura Álvarez Sánchez

51

EL SILENCIO SONORO:

LA POÉTICA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Victor Toledo

65

ARQUITECTURA NOVOHISPANA Y MESTIZAJE CULTURAL

José Antonio Pérez Diestre

José Ramón Fabelo Corzo

73

RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y CIENCIA
A TRAVÉS DE LA LECTURA DEL ENTORNO INDIVIDUAL
Mario Calderón 81

2 ARTE, CUERPO Y FEMINEIDAD

LA ESTÉTICA DEL CUERPO FEMENINO
(MESA REDONDA)

Isabel Fraile Martín

José Antonio Pérez Diestre

Ramón Patiño Espino

Gerardo De la Fuente Lora

Gilberto Valdés Gutiérrez

105

LA ESTÉTICA DEL CUERPO FEMENINO
EN LA PINTURA BARROCA NOVOHISPANA Y SU
CONTRAPOSICIÓN CON LAS PREFERENCIAS ACTUALES

Isabel Fraile Martín

Ramón Patiño Espino

127

ÁGUEDA DE CATANIA: DEL MARTIRIO AL ARTE MUTILADO

Isabel Fraile Martín

Gerardo de la Fuente Lora

149

CREACIONES VISUALES PARA LA DANZA (VIDEODANZA)

Ana Cristina Medellín Gómez

163

3 ARTE, COLONIALIDAD E IMAGINARIOS SOCIALES

COLONIALIDAD E IMAGINARIOS SOCIALES
(MESA REDONDA)

José Ramón Fabelo Corzo

Gerardo de la Fuente Lora

Isabel Fraile Martín

177

EL IMAGINARIO DE LO TRÁGICO EN NIETZSCHE Y SCHILLER: MARÍA ESTUARDO Y EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA <i>Fernando Huesca Ramón</i>	207
EL SURREALISMO Y LA PRESENCIA IMAGINADA <i>Carles Méndez Llopis</i>	225
ENTRE LA IMAGINACIÓN Y LA FANTASÍA. LA PINTURA SURREALISTA DE REMEDIOS VARO <i>Ma. del Carmen García Aguilar</i>	235
REFLEXIONES EN TORNO AL IMAGINARIO DEL VACÍO Y LA LITERATURA MEXICANA <i>Jaime Torija Aguilar</i>	249
POÉTICA Y ESPECIALIDADES EN LA DRAMATURGIA DE HUGO ABRAHAM WIRTH <i>Thelma I. Ramírez Cuervo</i>	265
IMAGINARIOS DE LA MEMORIA EN LA MIRADA FOTOGRÁFICA <i>María Margarita de Haene Rosique</i>	278

PRESENTACIÓN

ARTE E IDENTIDAD. ENTRE LO CORPORAL Y LO IMAGINARIO

*José Ramón Fabelo Corzo*¹
*Jaime Torija Aguilar*²

La colección de libros La Fuente, Publicaciones de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), presenta ahora su sexto volumen bajo el título *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*. Se trata en esta ocasión de una obra colectiva en un sentido mucho más pleno de lo que habitualmente se entiende como tal. Este libro no es, como en otras ocasiones, la simple compilación de trabajos que giran alrededor de un tema más o menos común. Nace como iniciativa para el trabajo conjunto del Cuerpo Académico “Estética y Arte” de la BUAP y extiende su concepción y realización a otros cuerpos, asociados, junto al primero, en la Red de Investigaciones en Arte (RIA).

Como parte de sus compromisos asumidos dentro de la RIA, el CA “Estética y Arte” programó y realizó durante el 2013 tres mesas redondas en torno a la relación entre arte, cultura e identidad, dedicadas, respectivamente, al vínculo entre identidad y universalidad, a la estética del cuerpo femenino y a los imaginarios como depositarios de las identidades promovidas —entre otras creaciones culturales— por el arte, así como al papel que la colonialidad desempeña en ello. Estas tres mesas redondas abren —cada una de ellas— las secciones que componen este libro. Estas secciones se completan con trabajos en torno a los mismos temas, realizados por integrantes de diferentes cuerpos académicos de la RIA o que colaboran con ella. Así, encontramos aquí aportaciones de los cuerpos académicos “Estética y Arte”, “Teatro y Cultura” y “Lite-

¹ Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Filosofía, Profesor-Investigador de la Escuela de Artes e integrante del Cuerpo Académico Teatro y Cultura de la BUAP.

ratura y Cultura Mexicanas. Tradición y Ruptura”, de la BUAP, “Gráfica Contemporánea” de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, “Arte Contemporáneo” de la Universidad Autónoma de Querétaro, y del grupo “Cartografía Crítica del Arte...” de la Universalidad de Barcelona, todos ellos pertenecientes a la RIA. De igual forma colabora el Cuerpo Académico “Estudios Filosófico-Culturales y su aplicación en las áreas de Lógica, Género y Análisis Existencial” de la BUAP.

La identidad, el cuerpo y los imaginarios, en su vínculo con el arte y la cultura, son los conceptos básicos presentes en este libro. La asociación entre ellos no es nada casual. Responde a importantes necesidades epistemológicas y prácticas en la comprensión de lo que somos, de la medida en que el arte y la cultura nos constituyen y del modo en que tanto lo corporal como lo imaginario se convierten en depositarios de los atributos que nos identifican.

Contrapuesto en apariencia a las diferencias, las identidades han sufrido un fuerte embate en la era del pensamiento posmoderno. El hecho real de que, durante la Modernidad, se tendiera a privilegiar lo común, lo universal, haciendo pasar por tales atributos particularidades de ciertos individuos, grupos o culturas, ocupantes de posiciones hegemónicas en el entramado social, y en desmedro de todo aquello que se saliera de los que se consideraban marcos normativos generales, llevó al extremo opuesto, posmoderno, de negar la universalidad misma y, en consecuencia, los universos humanos más particulares consignados por el concepto de identidad. Para garantizar el triunfo en el reconocimiento de las diferencias, se asume ahora, erróneamente, la necesidad de cancelar metarrelatos y discursos identitarios. Los textos que componen la primera parte de este libro buscan situarse en el justo medio entre ambos extremos. Se retoma el asunto de la identidad como necesario complemento del de la diferencia; se reflexiona sobre la dinámica interactiva entre lo universal y lo propio, llegando a la singularidad que representa la persona misma en su vida cotidiana; se indaga en diferentes expresiones culturales de la identidad en los productos editoriales, en la literatura y en la arquitectura.

Desde tiempos remotos el arte ha encontrado en la figura del cuerpo humano uno de los medios fundamentales para expresarse. En particular, el cuerpo femenino, ya sea como objeto pictórico y escultórico o como portador él mismo de imágenes artísticas, ha reflejado una

identidad cambiante históricamente, que no ha dejado de reproducir tanto las diferencias biológicas que lo caracterizan, como la situación de desventaja social de la que tradicionalmente la mujer ha sido víctima. Luego de una reflexión colectiva y general sobre la estética del cuerpo femenino, basada en diferentes ejemplos de la historia del arte, en la segunda sección del libro se detalla el análisis a la pintura barroca novohispana en comparación con las preferencias actuales, para avanzar, después, a un caso emblemático en la historia del arte: el de Águeda de Catania y su cuerpo mutilado. En el trabajo de cierre de esta parte del libro hay un giro hacia otra manifestación artística en la que el cuerpo es protagonista: la danza. Sabido es que la danza es una expresión artística eminentemente corporal y lo sigue siendo aun cuando se trate de videodanza, que busca la contribución de la cámara para “la comunicación del cuerpo en su totalidad”.

Como seres esencialmente imaginantes, los humanos utilizan esa capacidad propia para construir subjetivamente un mundo paralelo al mundo real, para elaborar modelos de esa realidad, para proyectar en él sus ideales, para autoidentificarse en lo que son y en lo que pueden o desean ser. La imaginación es la antesala de la praxis, a la vez que su producto. Los imaginarios resultantes refrendan una determinada concepción del mundo y del sí mismo, condicionando la actitud ante la vida. Desde múltiples perspectivas, la imaginación y lo imaginario son abordados en la tercera y última parte de este libro. Comenzando con una mesa expositiva sobre la relación entre colonialidad e imaginarios sociales, la mencionada capacidad humana de imaginar se aborda posteriormente, tomando en cuenta las aportaciones que en su tratamiento ofrecieron Schiller y Nietzsche, por un lado, y la teoría y práctica artística del surrealismo, por el otro. La literatura, la dramaturgia y la fotografía ofrecen sus perspectivas específicas sobre el asunto y de ello dan cuenta los tres trabajos que cierran la sección y el libro.

La experiencia de trabajo colectivo en cuerpos académicos y en redes temáticas, que este libro en buena media refleja, sale a la luz gracias al apoyo ofrecido por la Dirección General de Planeación Institucional de la BUAP. Los coordinadores y autores de esta obra desean dejar constancia de su agradecimiento a esta importante instancia universitaria.

Abril de 2015



1

ARTE E IDENTIDAD

UNIVERSALIDAD E IDENTIDAD CULTURAL (MESA REDONDA)

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*José Antonio Pérez Diestre*²

*Ramón Patiño Espino*³

*Jesús Márquez Carrillo*⁴

Introducción

Como parte del trabajo del taller interno permanente del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el 12 de noviembre de 2013 se realizó una Mesa Redonda sobre el tema “Universalidad e identidad cultural”. En esta Mesa participaron los doctores José Ramón Fabelo Corzo, José Antonio Pérez Diestre y Ramón Patiño Espino, como ponentes principales; además, se contó con la asistencia del doctor Jesús Márquez Carrillo, quien se integró al debate. Diferentes disciplinas —la filosofía, la antropología, la historia del pensamiento y del arte, incluso la biología— pueden, cada una, ofrecer sus aportes al tan socorrido tema de la relación entre lo universal y lo propio en la cultura latinoamericana. El debate suscitado puso de manifiesto esa diversidad de aportaciones. A continuación presentamos las intervenciones realizadas por cada uno de los integrantes de la mesa, en el orden en que se produjeron.

José Ramón Fabelo Corzo:

Conviene iniciar hablando sobre algunos aspectos generales del tema de la relación entre la universalidad humana y la particularidad de

¹ Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Historia del Arte, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

³ Doctor en Psicología Evolucionaria, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

⁴ Doctor en Educación, Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

las culturas. Es un tema con una alta presencia en la historia del pensamiento latinoamericano. Hoy vuelve a estar en la palestra. Se ha generalizado bastante cierta postura posmoderna que, para defender con legitimidad lo diferente, tiende a negar lo universal. Sin embargo, la asunción de la existencia de la universalidad es, de hecho, una constante antropológica; es decir, no hay ningún ser humano que pueda en verdad desentenderse del tema de su pertenencia a la universalidad, y esto —la preocupación por la universalidad y por el lugar que se ocupa dentro de ella— es el resultado del hecho de que el ser humano es consciente y que, por lo tanto, necesita tener una imagen diferenciada de sí mismo en relación con el mundo exterior y con el mundo que no es él, con las realidades que son diferentes a él mismo.

Para ser poseedor de una conciencia se necesita, al mismo tiempo, ser autoconsciente, tener la identificación del lugar que se ocupa dentro del contexto de relaciones con el mundo humano y con el mundo natural. Todo ser humano, en la medida en que es consciente, es portador de una cosmovisión, una visión del cosmos, una visión del mundo, del universo. Y se trata, precisamente, de una cosmo-visión y no de una caos-visión, porque presupone cierta idea sobre la estructura y organización de ese mundo al cual pertenece. Eso significa que la imagen de la universalidad es un atributo antropológicamente universal. No encontramos ninguna cultura carente de una visión del cosmos, donde no haya una visión de lo universal. Esa visión puede ser más o menos sistematizada, puede ser mítica, puede ser religiosa o puede tener atributos científicos, del conocimiento de lo físico, de lo químico, de lo biológico, etc.; pero lo que no puede haber es ausencia total de una visión de lo universal. Es por ello que, cuando hablamos de universalidad, en sentido general, debemos de tener en cuenta que su imagen está presente en cualquier comunidad humana y en cualquier cultura.

Esta imagen de la universalidad, al mismo tiempo, se forma sobre la base de historias particulares, de las historias culturales que cada uno de los pueblos tiene. Esa universalidad incluye, como un ingrediente fundamental, cierto concepto de lo humano, la imagen de lo que es un ser humano, sobre el lugar y el sentido que tiene mi propio *yo* dentro de esa concepción universal de lo humano. Si es resultado de diversas culturas y de diversas historias, de donde se va aprendiendo y forjando

esa imagen de lo universal, entonces los productos culturales no serán siempre los mismos y la imagen de lo universal no coincidirá entre las diferentes culturas, sobre todo cuando no han tenido mucha relación unas con otras o no han interactuado entre ellas.

Un testimonio histórico muy importante de esta diversidad cosmoviva fue lo que, desde el punto de vista eurocéntrico, ha sido llamado “descubrimiento de América”. Y digo que “desde el punto de vista eurocéntrico” porque asume que hay un sujeto universal, el europeo, que es el sujeto epistemológico por antonomasia y viene a conocer, mientras que los otros son objetos a descubrir, como si fuesen parte de la fauna y la flora. Por eso, el concepto mismo de *descubrimiento* es etnocéntrico y no es apto para nombrar lo que ocurrió en la América de 1492. Más que un descubrimiento, ocurre un choque intercivilizatorio, un encontronazo entre diferentes culturas. Como resultado, aquella civilización que poseía mayores niveles de desarrollo económico, tecnológico y militar, sale victoriosa y lleva adelante su proceso de conquista o de expansión, mientras que la otra civilización es subordinada, conquistada y obligada a subsumirse dentro de un nuevo sistema social, político y económico en el que el otro es dominante.

Darcy Ribeiro, destacado antropólogo brasileño, explica muy bien este proceso y lo denomina *expansión civilizatoria*.⁵ Según este autor, diferentes conjuntos étnicos y humanos viven procesos civilizatorios con elementos comunes, pero también con componentes diversos, propios del desarrollo cultural de cada lugar. Como parte de la lógica misma de su desarrollo propio, estas civilizaciones tienden a expandirse, por lo que podemos decir que tal expansión no es un atributo exclusivo de los europeos, sino una tendencia generalizada dentro del desarrollo civilizatorio, si bien no todos los pueblos tienen simultáneamente la misma necesidad y fuerza para su despliegue.

La civilización que se expande primero es, por lo general, la que conquista, la que, desde el punto de vista cultural, lleva sus valores a otro contexto humano y los impone; es también, por lo tanto, la que hace dominante su imagen de la universalidad. Debido a esta situación, esa imagen de la universalidad —que es resultado de un desarrollo social particular y de una manera parcial de vivir— desplaza a la propia del

⁵ Cfr. Darcy Ribeiro, *El proceso civilizatorio*.

contexto conquistado y, por así decirlo, secuestra para sí a la universalidad misma. Este es el resultado que viene a continuación de la victoria militar, de la victoria económica, de la victoria política y que se traduce, por ende, también en una victoria cultural. El colonialismo resultante abarca a la cultura como uno de sus elementos fundamentales.

Volviendo al escenario de América en 1492, ¿qué ocurre cuando se produce ese choque? Obviamente, cada una de las culturas tiene una imagen de la universalidad humana, que no coincide o poco coincide con la de la otra, ya que son, cada una de ellas, el resultado de diferentes historias; por tanto, la idea de lo que es genéricamente humano en una de esas culturas, no es la misma que la idea de lo que es genéricamente humano en la otra cultura.

En 1492, el choque de seres humanos que son producto de diferentes historias provoca que cada uno de ellos dude de la humanidad del otro. Esta duda es perfectamente lógica. Independientemente de que hoy, desde nuestra perspectiva, pudiéramos censurar moralmente el surgimiento de esa duda, si nos ubicamos en aquel contexto nos daremos cuenta de que esa puesta en cuestión era algo esperable. Si yo tengo un concepto de lo humano que es el resultado de *mi* historia y me encuentro con otros seres que no caben dentro de ese concepto, entonces, lógicamente, *mi* primera reacción es dudar de su humanidad. Eso es lo que hizo el español cuando llegó a América: puso en duda la humanidad de aquellos otros seres, en parte semejantes, pero en parte tan distintos a él.

Este es el tema fundamental de aquella famosa polémica, de mediados del siglo XVI, entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda: la humanidad del indígena. Ambos tenían cosmovisiones europeas —no podían defender otra que no fuera la suya—; sin embargo, para Las Casas, los indígenas eran —al menos en un sentido biológico— completamente humanos, mientras que para Sepúlveda no lo eran tanto; pero en ambos casos la imagen de la universalidad era la propia. Bartolomé de las Casas tenía propuestas menos deshumanizantes; para él, la humanidad del indígena no era inferior por naturaleza, sino, en todo caso, por cultura. Pero igualmente buscaba atraer al indio a los valores supuestamente universales de la cultura occidental a través de la evangelización. A fin de cuentas, hay que atraerlo a la cultura de la civilización dominante, a su religión, a su Dios, pues eso es lo plenamente humano.

Esa duda acerca de la humanidad del indígena —sobre la humanidad del otro—, fue bastante generalizada en el siglo XVI —en cierto sentido se ha extendido hasta hoy en versiones más modernas como el racismo y el desarrollismo—; y fue el legitimante ideológico de la evangelización. Era necesario evangelizar al otro para humanizarlo, pues hasta cierto punto era considerado como un humano principiante, un humano necesitado de un desarrollo civilizatorio para llegar a ser un humano total. Esto sirvió de justificante moral a la propia conquista y colonización en los marcos de la ideología cristiana prevaleciente, pues de alguna manera debían justificarse los hechos sangrientos. Todo, supuestamente, se hacía en aras del “bien del otro”, “por el bien del conquistado”, buscando llevarle los verdaderos valores al pueblo sometido.

Sin embargo, lo curioso es que también por parte del indígena hubo dudas sobre la humanidad del invasor español. Se cuenta que Moctezuma confundió a Hernán Cortés con Quetzalcóatl, identificado en la cosmovisión azteca como “serpiente emplumada”, mitad hombre y mitad dios. Quetzalcóatl había sido rey de los toltecas, y después de que los aztecas expulsaron, dominaron e implantaron sacrificios humanos a los toltecas, se esperaba su regreso para vengarse. Ese regreso era previsto para la misma época en la que se produce la conquista de América. Igualmente lógico, dentro de la racionalidad propia de su cosmovisión, era relacionar la inédita aparición de aquellos individuos extraños al tan temido regreso de Quetzalcóatl. Para los aztecas tal hecho no era nada bueno, pues se esperaba que el antiguo rey tolteca viniera con ánimos de venganza y con un poderío extraordinario; incluso se identificaba en ocasiones su regreso con la posibilidad de la muerte del Quinto Sol. A pesar de eso, era algo perfectamente entendible dentro de su cosmovisión. Lo que no cabía en ella era que Cortés fuera español; por eso su endiosamiento representaba una especie de último esfuerzo, al interior de la cultura, para interpretar el suceso como parte de esa cosmovisión que previamente ya existía. Un dios o semidios tampoco es un ser humano en el pleno sentido de la palabra, por lo que la incertidumbre sobre si Cortés era o no Quetzalcóatl era equivalente a la duda sobre si era o no humano.

Si en el caso del español hubo una disminución en la humanidad indígena, en el caso del indígena hubo, por el contrario, una especie de sobrevaloración de la humanidad del español; es decir, una especie

de semiendiosamiento de los conquistadores. Algo aparentemente tan sui géneris no fue absolutamente excepcional para los aztecas. La sobrevaloración de la humanidad del conquistador se dio también en otras culturas. Los incas llamaban a los españoles “dioses de cara blanca” o viracochas, nombre este último con el que identificaban a su dios creador. El resultado práctico que iba teniendo la conquista, a favor del invasor español, era en buena medida responsable de estas diferentes formas de deshumanizar al otro; en un caso por defecto, en el otro por exceso. Lo que estaba sucediendo era un extraordinario choque inter-cosmo-visivo e intercultural, un conflictivo encontronazo entre diferentes visiones de lo universal humano que, en cualquier caso, provocaría la puesta en duda de la humanidad del otro.

A medida que los españoles fueron demostrando toda su humanidad —se les veía combatir entre ellos, enfermar, morir—, perdió fuerza entre los indígenas aquella inicial interpretación de su llegada y fue entrando en una crisis irreversible la imagen de la universalidad que previamente tenían. La colonización, como resultado práctico de la conquista, selló el destino de aquella vieja concepción del mundo, que se vio impelida, si no a desaparecer del todo, sí a subordinarse a otra visión del mundo que era parte del paquete colonizador. A la larga y como producto del colonialismo, el conquistado llegó a poner en duda su propia humanidad. Así nace el problema existencial más importante que ha tenido el latinoamericano a lo largo de más de 500 años: el tener que asumir una imagen de la universalidad que le llega desde afuera, chocando con una imagen de lo propio que en muchas ocasiones no entra y no pertenece del todo a esa cultura que se le impone. Una cultura que viene a aplastar a la otra la domina, la subordina y pone en cuestión no sólo la imagen de la universalidad de la primera, sino también su autoimagen, su imagen de identidad.

Es por esa razón que el tema de la identidad y el tema de la relación de lo propio con lo universal ha sido un tema permanente de toda la historia del pensamiento latinoamericano. Encontramos estos debates desde aquella época tan temprana —como cuando Juan Ginés de Sepúlveda comenzó aquella discusión con Bartolomé de las Casas: dos protagonistas españoles que tenían como tema la identidad humana de lo indígena y su relación con la universalidad misma de lo humano— hasta la actualidad, cuando encontramos propuestas como la teoría

poscolonial, la filosofía de la liberación, la teología de la liberación, etc., que buscan, cada una a su modo, dar respuesta a ese conflicto entre lo propio y lo universal. El tema sigue estando abierto porque no ha tenido una definitiva solución práctica. Todavía hoy lo universal sigue llegando a la gente desde el norte, desde Europa, desde Occidente. Somos independientes desde el punto de vista político —en alguna medida—, desde hace dos siglos; sin embargo, seguimos siendo de alguna manera colonizados espiritualmente por Occidente, seguimos dependiendo de la imagen de universalidad que nos importan, seguimos viendo como positivo y verdadero lo que Europa y Occidente dicen que es verdadero y positivo. Por lo tanto, seguimos desconfiando de nuestras propias capacidades, de nuestro propio talento, de nuestra propia posibilidad de decir lo propio, sin darnos cuenta de que nosotros tenemos que ver el mundo de una manera relativamente diferente a como lo ven los europeos, pues tenemos un lugar de enunciación distinto. Independientemente de que tengamos también, como seres humanos que pertenecemos a una misma especie, visiones comunes sobre muchos aspectos, debemos pensar y ver el mundo desde un prisma diferente, desde otro lugar histórico-socio-cultural y, por lo tanto, es lógico que poseamos visiones relativamente distanciadas de la cosmovisión que se sigue asumiendo a sí misma como universal.

Es algo que se sigue dando actualmente, por ejemplo, en el mundo académico de nuestras naciones latinoamericanas. Es constatable aquí en México que instituciones como el Conacyt o la SEP son fundamentalmente eurocéntricas y que por lo general consideran como valioso lo que se hace en Europa y los Estados Unidos por el mero hecho de realizarse en países considerados como desarrollados. Hay implícitamente una subvaloración de lo propio. Por ejemplo, lo que publican los investigadores en universidades nacionales no se mira con buenos ojos —a fin de cuentas es endógeno y no tiene fuerza—, lo bueno es lo que sale y se publica en otros idiomas aunque ningún mexicano o latinoamericano lo lea. Este patrón, que tiene su origen en el conflicto cultural de 1492, se ha venido repitiendo una y otra vez, asociado al dominio de la cultura, como extensión del dominio económico y político. Sigue teniendo Occidente —con protagonismo hoy para los Estados Unidos, su principal representante en este hemisferio—, ese control y esa hegemonía sobre el modo de vida del latinoamericano.

Tenemos la gran paradoja de que cada vez es más constatable que no es posible universalizar ese modo de vida europeo y norteamericano. El último Informe Planeta Vivo demuestra que para universalizar los patrones de vida y consumo de Estados Unidos necesitaríamos entre cuatro y cinco planetas, solamente para aguantar el peso ecológico que representarían esos niveles de consumo extendidos a toda la población del planeta. Si su modo de vida no es universalizable, ¿por qué tenemos que seguir asumiendo de manera incondicional que su modo de pensar y ver el mundo sí es universalizable, que sí es portador de la última verdad? Necesitamos la independencia epistemológica, como una asignatura pendiente de los procesos de descolonización que se iniciaron hace más de dos siglos. Esto no quiere decir que descartemos toda la historia de aportes culturales, científicos y de conocimientos que ha dado Occidente. Pero sí tenemos que asumir que podemos estar a la misma estatura de cualquiera de ellos, y que debemos subsumir críticamente todo lo que nos están presentando como verdades últimas y universales. Debemos ponerlas, al menos, en tela de juicio. Es un deber insoslayable de cualquiera que haya nacido en estas tierras y que mantenga un compromiso con ellas, poner en cuestión esas supuestas verdades universales, esa supuesta universalidad que nos llega del norte. Es desde el sur, desde la periferia, antes que de otro lado, que debe venir nuestra imagen de la universalidad.

José Antonio Pérez Diestre:

Esa definición de universalidad, que ha tenido y ha sido impuesta por cada conquistador en turno, tiene un misterio que todavía no se alcanza a entender. Hay una verdad ineludible, una constante en el devenir del desarrollo del ser humano, y es que, desde Sumeria, hemos tenido el sistema de conquista, imponiendo con él la definición de universalidad en el otro.

En España se tuvo la imposición de universalidad que trajeron los fenicios, después la de los griegos, posteriormente la de los romanos y la de las hordas de las tribus de las estepas asiáticas, luego vinieron con su visión de universalidad las tribus germánicas, finalizando con 800 años de ocupación de los árabes. En todas las intervenciones había violaciones, matanzas, rupturas, de lo más crueles que pudieran existir; como los casos de Sahagún y Numancia, que fueron dos ciudades que se

quemaron antes de ser entregadas a los romanos. La violencia, incluida la del plano cultural, es una constante, podemos observar en México que la cultura militarista azteca imponía a las otras tribus subsidiarias su idea de universalidad, de cómo vivir la vida.

El ser humano de alguna manera adoptó una definición de universalidad a lo largo de todo el planeta, de todas las culturas, a través de la imposición y la guerra, a través de la conquista; el conquistador era el que imponía su forma de vivir la vida, imponía sus dioses, su religión, su administración, sus tributos, su sistema social, y siempre sucedía lo mismo, siempre el final era el mismo: el vencido tenía que acatar las reglas del juego que el vencedor había impuesto. Aunque fueran culturas que no estaban comunicadas entre sí, de alguna manera acertaban con la misma estrategia: imponerse a través de la conquista.

Cuando ocurre esta situación, si toca estar en el lado del conquistado, se tiene que pensar cómo salvar lo más posible la identidad propia. ¿Qué otra cosa hacer?, ¿dónde situarse?, porque la civilización conquistada nunca será completamente bienvenida en el contexto de los conquistadores. Tiene que pensarse cómo valorar lo propio para poder gestionar, luchar y crear un nicho donde sea respetado, donde sus valores sean respetados, donde pueda ser considerado digno en ese nuevo contexto social impuesto, pues en el momento en el que el conquistador impone en el conquistado su definición de superioridad, lo condena completamente a ser subsidiario, a nunca poder levantar la cabeza, a hacer siempre los trabajos peores, a tener mínimo acceso a cualquier toma de decisiones, a estar siempre restringido, limitado. La discriminación estará por donde quiera que vaya, su crecimiento integral —económico, filosófico, axiológico, social, creativo— estará siempre condicionado por las limitadas posibilidades que le ofrecerá el conquistador, quien automáticamente lo considerará indigno porque no pertenece a su grupo social. Es fundamental hacerse de un nicho, el conquistado necesita ver de qué forma lo gestiona para que su originalidad, su derecho a desarrollarse, pueda ocupar un espacio en ese contexto.

En la actualidad, desafortunadamente, de acuerdo con la información que se está generando por diferentes lados, la idea es robar a todos su identidad, crear un gobierno mundial y un sistema de seguridad social universal, haciendo circular medicamentos alterados para

tener a la gente totalmente subordinada. Lo que quieren los poderes mundiales es uniformar a todos y tenerlos controlados.

De hecho, ya en el sistema educativo de 1913, el secretario de Rockefeller le aconseja que no escatime en medios económicos para la educación pública, pero que no impulse el desarrollo de los filósofos, abogados, científicos, ni pensadores de ningún tipo, sino ciudadanos obedientes de las instrucciones. Esa estrategia no ha hecho más que solidificarse hoy. No va ser fácil en estos momentos la lucha por la dignidad de individuos, grupos o naciones alternas, por el derecho a existir de la diferencia real.

Como un ejemplo de esta lucha por conservar lo propio, llama mi atención un grupo de música clásica radicado en Cuba: la Camerata Romeo. Es un grupo de mujeres que hace música clásica de alto nivel, pero con una particularidad: están inspiradas en raíces cubanas. Estas mujeres lograron hacerse un nicho dentro de la música clásica sin dejar lo propio, sin dejar sus raíces, sino todo lo contrario, rescatándolas y generando una propuesta de música clásica.

Jesús Márquez Carrillo

Estoy de acuerdo con el doctor Fabelo. El tema de la identidad y el tema de la relación de lo propio con lo universal ha sido un tema recurrente en toda la historia del pensamiento latinoamericano, sobre todo desde la Ilustración. Sin embargo, siguiendo al doctor Pérez Diestre en la primera parte de su intervención, me gustaría insistir en el lugar de América en la configuración de la modernidad. América se convierte en la primera entidad/identidad histórica del sistema-mundo colonial/moderno y en un referente necesario para pensar la fortuna de la conciencia y la civilización modernas. En el siglo XVI, las cuatro partes del mundo (Europa, América, Asia y África) comienzan a integrarse bajo la égida de la cultura occidental y desde el imaginario cristiano. A partir de la colonización del espacio físico y social, y sobre la base de un proyecto civilizador en manos de la corona española —fundamentalmente a través de iglesia católica—, América se liga al futuro de Europa, según lo señala Walter Mignolo.⁶ Así, por el carácter casi universal de la monarquía católica,

⁶ Walter Mignolo, "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad", en *La colonialidad del saber*, pp. 55-56.

este proceso de “mundialización” significará la proliferación de toda clase de lazos con las partes del mundo hasta entonces desconocidas o tratadas a distancia, y las historias ahora conectadas no dejarán de tener consecuencias graves sobre las mudanzas posteriores de las sociedades interrelacionadas, sean los “pueblos nativos americanos”, los grupos africanos traídos como esclavos, la caza de grupos humanos en África, gracias al poderío técnico y militar de España y Portugal o los intentos españoles por asentarse en China. En su pleno apogeo, el imperio ibérico (1580-1640) dará la pauta de estas relaciones que alumbran la modernidad, el mundo colonial/moderno. Hablamos del nacimiento de una sociedad mestiza, del crisol en que se funden tradiciones artísticas y culturales diversas —más allá de la voluntad política de la Corona—, pero también del surgimiento de tradiciones locales en oposición o resistencia ante la dominación ibérica. “En los albores de los tiempos modernos —señala Gruzinski— los nuevos amos del planeta transforman no sólo los modos de vida, las técnicas y la economía, sino también las creencias y los imaginarios”.⁷ Y es precisamente en este marco que los seres humanos y los distintos agrupamientos sociales definirán sus estrategias identitarias, dentro de un vasto programa hegemónico de cristianización y occidentalización.

Ramón Patiño Espino:

Desde la perspectiva biológica, es notable un conflicto epistemológico e ideológico en cierto tratamiento del concepto de universalidad o de lo universal.

En efecto, los emplazamientos eurocéntricos, y otros embates transnacionales e imperialistas, intentaron y lograron imponer su pensamiento en todas aquellas regiones que invadieron y ocuparon durante siglos. Impusieron desde el siglo XVI “su universalidad” eurocéntrica, sustituyendo casi totalmente toda cosmovisión autóctona y sistema de ideas alternativo; mas no ofrecieron una conceptualización cabalmente totalizadora, sino ideologías socioculturales adaptadas de sus intereses económico-políticos, incluida la religiosa. Sin menospreciar la riqueza y el inmenso valor de los aportes culturales acumulados en los países europeos en muchos órdenes del conocimiento (tecnología, ciencia,

⁷ Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, cuarta de forros.

arte, etc.), es preciso hacer notar que en la visión histórica de todos los imperios y proyectos hegemónicos hay una falsa universalidad que es artificiosa y ficticia, por parcializante y excluyente, pero funcional a los intereses materiales de estos imperios e imperios, que identifican su visión de la realidad con la cultura única y universal. En estos casos hay una operación de absolutización de una cultura, la suya, la de los vencedores y una destrucción sistemática de la cultura de los vencidos: pero arrasar no es vencer, y menos convencer.

Esa destrucción, además de una injusticia masiva, es también una aberración epistemológica, pues si algo tiene la cultura, en singular, es que por su origen es relativa y arbitraria respecto de otras culturas más o menos lejanas en el espacio y el tiempo. Al universalizar el alcance del bagaje cultural de una determinada población (en este caso me referiré a los conquistadores europeos), en detrimento de otras tantas, se sirve sólo a los propios fines, que son por necesidad parciales, y se pretende justificar un interés inicuo de dominación. En eso consiste la falacia de absolutizar la cultura dominante y proclamar su universalidad hegemónica o incluso monopólica. En su nombre se perpetraron las más absurdas guerras de exterminio, saqueo y proscripción de los acervos del conocimiento acumulado por poblaciones, previamente anatematizadas, y, lo que es peor, espantosas masacres, esclavización y genocidio de pueblos aniquilados.

Pero esta es sólo una cara de la universalidad, la falaz. Hay otra universalidad humana que sí es real y además fructífera: la universalidad biológica, la universalidad natural que no puede ser relativizada por las diferentes adaptaciones culturales de los pueblos. Es la universalidad de lo genético, de lo orgánico, de lo estructuralmente biológico, común a los humanos, indistintamente de la región en la que se asientan y arraigan; las costumbres, culturas, tradiciones y saberes que crean y les identifican y les asemeja a los otros, todos, por el sólo hecho de pertenecer a una misma especie y compartir patrones conductuales típicos de la especie —incluidas las más de 120 ‘universales humanas’ reportadas por Donald Brown—. ⁸ Esa universalidad nos afilia y nos une a todos. Tenemos que continuar tutelándola para evitar estas operaciones ideológicas de excluir del fenómeno humano ciertos patrones

⁸ D.E. Brown, *Human Universals*.

idiosincráticos o peculiares de quienes, en lo personal, muestran algunos rasgos diferentes o que expresan saberes culturales distintos.

Reivindicar la universalidad biológica —al tiempo que vacuna del racismo devastador entre nuestros pueblos multiculturales, vanas eugenesias y otros delirios supremacistas; lo cual es tarea no menor— abre el espacio suficiente para que quepan todos con sus peculiaridades, nos reconoce a todos como miembros de la misma especie e impulsa la potencialidad para desarrollar capacidades, competencias y facultades en diferentes niveles psicológicos y sociales, gradientes de capacidad, sin exclusionismo, toda esa rica variedad que finalmente se convierte en expresiones de la cultura. Sin embargo, hace falta introducir un principio de análisis del desarrollo histórico y social de los diferentes pueblos.

Con respecto al punto que plantea el doctor Fabelo, hay que decir que la conquista ha significado por defecto otra desventaja adicional para los indígenas. Hay algunos que opinan que reconocer el término mestizo implica que hay una aceptación implícita de esa desigualdad histórica. Yo no opino igual. Creo que el término mestizo está lejos de idealizar la diferencia entre pueblos, sino que es una auto-afirmación que da sustento al derecho a luchar. Hay que reconocer las diferencias inequitativas, sobre todo para reivindicar una lucha para equivaler en lo cultural y lo político, por el derecho a ser considerados, al menos, iguales que los europeos y superiores en muchas de las actividades intelectuales, profesionales, culturales, etc. Introduzco esta voluntad por reconocer la universalidad biológica de la especie, pero sin minimizar la diferenciación cultural en el concierto de esa universalidad de la que unos se han servido para afianzar y prolongar su dominio histórico, pero que los otros tienen también que identificar y reconocer para, a partir de ellas, proponer una superación del *statu quo* que sea justa, ética y compensativa.

Estas diferenciaciones culturales, sin embargo, deben tener un marco de acotamiento. No significa proscribir la cultura —aunque sea europea, aunque sea de los invasores, aunque sea de los conquistadores—, porque esa cultura encierra avances y logros que, una vez que se destile de los elementos de racismo e intolerancia a la diferencia, pueden resultar no solamente útiles sino reivindicatorios para los propios pueblos que han sido sometidos. Para poner un solo ejemplo,

los alcances civilizatorios logrados en la tradición helénica antigua no pueden lanzarse por la borda por el hecho de que se hayan producido en sociedades esclavistas y sus pensadores fueran cómplices ideológicos y actuantes de una sociedad dividida en clases. Hay ahí valores universales o proto-universales que son útiles a todos, incluidos los pueblos que han sido víctimas de esa infamia.

Con respecto a los niveles de universalidad, podemos y debemos reconocer que hay algunos valores surgidos en culturas particulares que son trascendentes, realmente transculturales y universales. Esta es una observación que ya habíamos hecho el doctor Fabelo y yo, y no es fortuita. Él lo ha postulado en el sentido de la existencia de un valor supremo, que en una tabla de valores ocuparía siempre el primer lugar: la vida misma. Eso, que en términos teóricos él ha descrito, yo lo he podido constatar empíricamente al estudiar la vida comunitaria cotidiana de un pueblo que vive en la Sierra Norte de Puebla, los totonacas del municipio de Huehuetla. En una encuesta levantada allí en los años 2002 y 2003 encontré que ellos colocan como primer valor de la existencia a la vida misma; por encima del dinero, la familia, el amor, la tierra y otros valores supremos. Esa primacía de la vida, allí encontrada, es la constatación de algo realmente universal que emana de nuestra propia naturaleza biológica, aunque tenga diversas formas culturales de manifestación, que Edward Wilson nombró “biofilia”.⁹ Hay que incluir esto, que puede ser un hallazgo académico, para instalar esa idea general sobre la prioridad de la vida en cualquier escala axiológica. Ello permite armarnos para la lucha contra algunas expresiones ideológicas racistas y excluyentes que se han manifestado en nuestro ambiente.

Jesús Márquez Carrillo:

Escuchando al doctor Patiño en cuanto a la importancia de los alcances filosóficos de la tradición helénica, pensaba en un momento de la historia de México en donde, desde la Secretaría de Educación Pública, una pléyade de intelectuales se propuso cimentar una visión de lo universal y lo propio, asumiendo que sólo se podía construir lo propio desde una relación dialógica con lo universal. Entre 1921-1924, José Vasconcelos, como Secretario de Educación Pública, impulsó un proyecto civilizatorio para

⁹ Cfr. Edward O. Wilson. *Biofilia*.

transformar a las masas marginadas en grupos de individuos inteligentes, productivos y creadores. “No concibo que exista —escribió— diferencia alguna entre el indio ignorante y el campesino francés ignorante o del campesino inglés ignorante; tan pronto como unos y otros son educados, se convierten en auxiliares de la vida civilizada de sus países y contribuyen cada uno en su medida al mejoramiento del mundo”.¹⁰

Desde su perspectiva, sólo a través de la educación y la cultura el pueblo mexicano, no sólo se ganaría el pan, se integraría en una unidad nacional libre y democrática. Por eso impulsó una campaña masiva de alfabetización, el establecimiento de numerosas escuelas rurales y urbanas, el despliegue de nutridas misiones culturales, la instalación de bibliotecas públicas en todo el país y sobre todo un amplio programa editorial, porque todos los esfuerzos alfabetizadores sólo tendrían sentido si se dotaba al pueblo de instrumentos de lectura. Pero estos materiales no debían circunscribirse a la enseñanza de la lectura y la escritura, el civismo y la historia patria, para cuyo caso se hizo un tiraje cercano al millón de ejemplares del *Libro nacional de escritura-lectura* y se reimprimieron más de cien mil copias de la *Historia patria*, una obra de Justo Sierra; el pueblo mexicano debía conocer a escritores y pensadores que, para el secretario de Educación Pública, sintetizaban los supremos valores del espíritu humano. Así, con Esquilo, Homero, Eurípides, Plutarco, Platón, Los evangelios, Dante Alighieri, J. W. Goethe, León Tolstoi, Romain Rolland y Rabindranath Tagore, nació la colección de clásicos, en un tiraje que osciló entre los 20 y los 25 mil ejemplares. Más allá de las feroces críticas por el despilfarro que se hacía en un país de analfabetos y, actualmente, acerca de la visión redentora vasconcelista, estas obras fueron las primeras y las únicas que llegaron a la población entera, que inundaron la escuela rural mexicana. No deberíamos olvidar su propósito: construir lo propio en diálogo abierto con lo universal.

José Ramón Fabelo Corzo:

Quiero señalar que me parece muy importante la parte que el doctor Patiño ha destacado. La universalidad tiene un fundamento que va más allá de su interpretación, de los posibles matices que cada cual puede

¹⁰ José Vasconcelos, “Conferencia leída en el Continental Memorial Hall...”, p. 10.

ponerle a su imagen desde el prisma visual propio. Ese fundamento está dado por los atributos que nos identifican como especie; en otras palabras, se trata de la universalidad misma de nuestra distinción humana. Somos una especie biológica más, igual que otras muchas otras y, por lo tanto, tenemos toda una serie de elementos que son comunes a cualquier representante de lo humano y nos distinguen de cualquier otro ser vivo. Al mismo tiempo, poseemos otros atributos más específicos que diferencian al interior de lo humano mismo como pertenecientes a cierta cultura, a determinado grupo social.

Nos movemos muchas veces entre dos extremos teóricos, aquel que niega la universalidad y aquel que la absolutiza. Creo que un principio metodológico imprescindible es evitar esos extremos, que pueden conducir no sólo a errores teóricos, sino también prácticos e ideológicos, con consecuencias que van desde el fundamentalismo y la fragmentación hasta el racismo y la discriminación.

Una de esas posiciones intenta negar todo tipo de universalidad, so pretexto de defender la diversidad. Somos tan diferentes que no tenemos nada en común, ni siquiera la identidad que emana de la pertenencia a la misma especie. Algo absolutamente justo y legítimo—el reconocimiento del valor de lo diferente, su rescate y defensa—es tan enfatizado que lo común sale sobrando y queda negado. Y, sin embargo, la única manera en que lo diferente puede ser aceptado como valor por los demás, es mediante la aceptación de lo común que todos tenemos y que nos permitiría ver al otro, en su diferencia, como perteneciente legítimo de la misma totalidad humana a la que nosotros mismos pertenecemos. Sólo así puede aceptarse que la diferencia de muchos sea riqueza de todos. Si no existiera ese “todos”, sería sólo pura demagogia resaltar el valor de lo diferente y mucho menos reconocerlo como patrimonio de la cultura universal. A pesar de estas evidencias, la negación de la universalidad humana es una tendencia que encontramos hoy con bastante asiduidad. Tal tendencia termina por negar cualquier identidad, incluida la más amplia posible, la humana, pero también las identidades que nos unifican como pertenecientes a un determinado contexto, nación, región, género, grupo generacional, etc. Los teóricos que niegan todo concepto de identidad no se dan cuenta de que con ello están negando nuestra propia humanidad, nuestra identidad como seres humanos dentro de una misma especie.

Ni hablar ya de nuestra identidad como mexicanos, cubanos, latinoamericanos, etc. Esto no quiere decir que dentro de cada una de estas identidades no exista también la diversidad, pero es que se parte del erróneo presupuesto de que identidad y diferencia son conceptos excluyentes, cuando en verdad se presuponen mutuamente. Ese es uno de los extremos que hay que evitar: el que busca negar la universalidad a favor de la diferencia.

Por otro lado, encontramos el extremo opuesto representado por aquellos que se asumen a sí mismos como arquetipo de lo universal, idénticos a cualquier noción de la universalidad humana, al tiempo que excluyen todo lo diferente o lo rebajan humanamente. De ahí viene toda fuente del racismo. El razonamiento típico del racista es más o menos este: si no eres como yo, entonces no eres totalmente humano. Lo que no entiendo desde la lógica de mi cultura es irracional. Cuando se considera a un humano como salvaje, primitivo o bárbaro, o se le incrimina el ser negro, indio o musulmán, se le considera carente de suficiente humanidad y racionalidad.

Volviendo a lo que planteaba el doctor Patiño, yo creo muy importante rescatar el sustrato biológico que nos hace pertenecer a una misma especie y que muchas veces busca maneras culturales de expresión, diversas pero en el fondo las mismas. Y es que en no pocas ocasiones lo diferente culturalmente es expresión de lo universal, es la manera cultural concreta en que se pone de manifiesto lo universal. Para poner un solo ejemplo, todos los seres humanos tenemos la capacidad de la comunicación lingüística, pero cada cultura se comunica en una lengua particular. Cualquiera de las lenguas representa así un modo particular concreto y condicionado culturalmente de realización de un atributo universal humano.

Con lo único que difiero un poco con respecto a lo que ha dicho el doctor Patiño, es en la reducción de la universalidad a lo biológico. Para mí también existe una universalidad cultural, construida. Es verdad que hay mucho de imposición ideológica, pero también hay mucho de construcción práctica. Yo diferencio lo que es imposición ideológica de lo que son las contribuciones históricas. El ser humano parte de una misma raíz biológica, se diferencia culturalmente, pero después, como resultado de la propia historia, se ha venido a unir o a vincular dentro de un sistema social cada vez más globalizado. Aunque esté en

desuso para algunos seguir ciertas ideas de Marx, considero que es de gran vigencia su concepción sobre el papel histórico de la praxis. Recordemos que para Marx, mediante la praxis, el ser humano no sólo se hace individuo sino que se hace sociedad, se hace genéricamente humano, se identifica socialmente. El reencuentro del individuo con su especie lo concibe Marx, por vía social, a través de la transformación práctica de las condiciones materiales de vida, que hoy enajena a los seres humanos y los hace vivir diferencias artificiales (no naturales), impuestas por una historia social que todavía sigue siendo, para Marx, la prehistoria, previa a la verdadera historia de lo genéricamente humano. Tal proceso, contradictorio, teñido por las diferenciaciones de clases, es sin embargo, capaz de involucrar entre sí a todas las culturas, aunque sea inicialmente a través de procesos colonizadores y hoy fundamentalmente por medio del mercado mundial, que en cierto sentido es una continuación del colonialismo, pero que indiscutiblemente globaliza las relaciones humanas y, de mejor o peor forma, acerca a las culturas. Entonces, para Marx, la universalidad es no sólo un punto de partida —en tanto premisa biológica común de todos los seres humanos—, sino también de llegada, como resultado de una práctica socializadora que puede andar aún por su prehistoria. A esa conclusión se llega si se ve al ser humano simultáneamente como producto biológico y social, sin separar lo uno de lo otro, pero distinguiendo lo que es su cimiento genético originario de lo que resultaría el producto histórico de una praxis que tendería a acercar cada vez más al individuo con el género que lo contiene, a pesar de todas las contradicciones hoy aún observables en la compleja relación entre uno y otro.

Lo importante es indagar un poco en esas características que tiene el ser humano a diferencia de otras especies y que le permite vivir esa doble relación con la universalidad. Por ejemplo, la información genética humana es la más plástica de todas y la menos definidora de lo que será el ser humano como resultado de su vida. Es una información que le deja mucho espacio a lo social y al cultivo educacional. La educación es una constante antropológica universal. Existe en todas las culturas, es un fenómeno siempre social y concreto, pero al mismo tiempo universal, porque es el medio a través del cual continúa el proceso de antropogénesis, de formación del propio ser humano. Este proceso no termina cuando nace el niño, sino que continúa en un marco cultural

determinado y en determinados ámbitos educativos. Así se va formando el individuo no sólo como ser humano en sentido general, sino también como ser “poblano”, “mexicano”, etc., de una manera concreta. Adquiere carta de ciudadanía universal humana y, al mismo tiempo, asume identidades específicas y concretas, acordes al medio cultural en que se forma; al unísono se forma el individuo y se reproduce el universo social y cultural al que pertenece, se está formando como ser humano en sentido general, pero al mismo tiempo en sentido particular.

El ser humano biológicamente está predispuesto para el desarrollo cultural, está preparado biológicamente para que tenga historia, para que viva en cultura, para que sea educado, para insertarse en un ámbito social, cualquiera que este sea. En otras palabras, los seres humanos están universalmente dotados, desde el punto de vista biológico, para ser culturalmente diversos. La plasticidad de su información genética les da infinitas posibilidades de ser y hacer en la vida. Lo que el individuo llega a ser ni siquiera es “imaginado” por sus genes. La inmensa capacidad creadora de los humanos es directamente proporcional al grado de su independencia relativa en relación con su predeterminación genética. Como resultado de ello, el ser humano es capaz de transformar el mundo para su bien, pero también puede errar en el camino, equivocarse en la búsqueda de lo que es beneficioso para su propia vida. El ser humano es el único que puede deliberadamente atentar contra su propia vida, incluso contra la vida de su especie; es la única especie que paradójicamente hace mucho por desaparecer.

Grandes potencialidades creadoras unidas a grandes potencialidades autodestructivas caracterizan a nuestra especie. Y es que su historia social es tan independiente de su predisposición genética que puede llegar a contravenir su propia bio-lógica, su lógica vital. Un ejemplo de ello es la errónea convicción moderna de que el progreso humano se asocia casi exclusivamente con el crecimiento económico y del consumo. Toda la sociedad moderna está organizada en función de esa convicción. Hoy sabemos que el crecimiento ilimitado del consumo humano es incompatible con el sostenimiento de la vida de la especie. Esto no significa que el ser humano tenga que resignarse a no crecer, lo que sucede es que se puede crecer también en otros ámbitos, como en el del cultivo de la espiritualidad, ámbito en el que el arte, por cierto, tiene mucho que aportar.

Jesús Márquez Carrillo:

Si los seres humanos están universalmente dotados desde el punto de vista biológico para ser culturalmente diversos, lo que yo podría destacar, por una parte, es el proceso de occidentalización novohispano. En el siglo XVI, no sólo las generaciones jóvenes, también las comunidades indígenas, los esclavos africanos, los mestizos, los criollos y aun los españoles entraron en un complejo proceso de intercambio cultural y occidentalización, según sus propias estrategias de sociabilidad. Si aún antes de mediados del siglo XVI la nobleza indígena luchó por preservar la memoria a través de la escritura (códices, manuscritos, etc.), el arte y ciertas prácticas religiosas (danzas, fiestas, etc.), las manifestaciones de oposición y resistencia a la cultura occidental en los demás sectores de la población cubrieron un amplio espectro, desde la disputa frontal en contra de una cultura y una religión que se arrogaron el derecho a ser las únicas, hasta conductas desviacionistas y marginales (la religiosidad, la embriaguez, la brujería), pasando por distintas acciones y estrategias de apropiación y supervivencia individual y colectiva. Ahí están los indios “idólatras” Gregorio Juan (Huachinango, 1659) y Juan Cóatl (Huamantla, 1659); los mestizos Diego Marqués y María Teresa (Tehuacán, 1699) haciendo ritos ceremoniales prehispánicos, o la también mestiza Catarina Sosa (Puebla, 1657) con sus filtros de amor, y por supuesto, muchas tabernas en manos de españoles. Por tanto, si en los siglos XVI y XVII se impuso la cultura occidental, su trayecto no fue fácil ni transparente. El mestizaje biológico y cultural produjo una sociedad y una cultura complejas, siempre en una supuesta relación dialógica con el otro y según sus propias estrategias, cuyo resultado final entre los grupos constituidos fueron memorias negociadas, rastros del pasado en el presente: políticas de la imagen. Entre los marginados, sin embargo, prevalecieron identidades líquidas, percepciones y experiencias inacabadas.

Por otra parte, desde la historia intelectual, para el siglo XVIII destacan intelectuales criollos que, repensando la tradición occidental, sin hacer a un lado lo propio, empiezan a imaginar con mejor tino la patria americana. Frente a una Ilustración autoritaria y omnisciente que se les da como acabada, los jesuitas Clavijero, Alegre y todo un conjunto de pensadores que sobresalen en el último tercio del siglo, buscan la manera de insertar lo propio, en particular la cultura indígena. El

canónigo poblano Andrés de Arce y Miranda, por ejemplo, no cae en el ideal de un mundo uniforme que comparte los mismos gustos, el mismo estilo de vida o la misma lengua, sino sólo ciertos valores supra-históricos que deben ser difundidos y defendidos sin violencia, pues rechaza que la instrucción deba imponerse a contrapelo del espíritu humano o se adopte un racionalismo que no le parece sinónimo de razón, como señala Kuri Camacho.¹¹

Tal vez el mejor ejemplo en cuanto a la defensa de la cultura indígena lo proporcione el oidor poblano Antonio Joaquín de Rivadeneira y Barrientos, que, pese a su acendrado regalismo, en el IV Concilio Provincial Mexicano se opuso a la castellanización de los indios, una política explícita de la Iglesia y la Corona: “Hacer empeño en desterrarles sus idiomas, sería enajenarlos de nosotros mismos —escribió— pues el idioma [es] lo último que pueden perder después de sus tierras y bienes. Además, los griegos y los romanos dominaron el mundo sin erradicar las lenguas de las naciones; en España se usa el castellano sin haberse quitado el gallego o el catalán”.¹²

Cuando hoy nos planteamos repensar lo propio, parece ser que nuestro diálogo es exclusivamente con el pensamiento contemporáneo, cuando en realidad hay una historia del pensamiento que devela las raíces históricas del problema y que son las que deben darle sostén a toda postura descolonizadora. Hay que ir a esa historia para comprender el lugar de América Latina en el pensamiento occidental y luchar contra la colonialidad del poder, contra el discurso que justifica la diferencia colonial, en palabras de Walter Mignolo.¹³

Ramón Patiño Espino:

Los evolucionistas neodarwinistas consideran que la evolución biológica se da en dos carriles: la evolución biológica y la cultural; es un proceso coevolutivo en el que ambos procesos se sintetizan, se apoyan, se solidarizan, se regulan y se escalan; en donde lo cultural se fundamenta en lo biológico y lo potencia, mientras que lo biológico también se modifica y orienta por lo cultural. Es una síntesis dialéctica en la que

¹¹ Ramón Kuri Camacho, *La Compañía de Jesús: imágenes e ideas*.

¹² Citado por: Dorothy Tanck de Estrada, *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, pp. 186-187.

¹³ Walter Mignolo, “Capitalismo y geopolítica del conocimiento”, en *Modernidades coloniales*, pp. 229-234.

ninguna de las partes anula la contraparte, sino que la enriquece. Precisamente quienes separan y desvinculan lo biológico de lo cultural son algunos pensadores del campo de las ciencias sociales, que no se sienten cómodos sabiéndose sujetos por procesos genéticos y biológicos, y pretenden convencernos de que lo cultural se desvincula, se independiza en el proceso troncal del desarrollo humano. Se sienten muy cómodos soslayando hasta el más elemental condicionamiento básico biológico y aceptando la mono-determinación cultural. Ellos elevan a la condición de imperativo filosófico e histórico el precepto de que “la cultura es relativa” y que el comportamiento social puede cobrar tantas expresiones distintas y arbitrarias como culturas haya. Desde esa lógica, la relatividad cultural es absoluta y es ajena al sustrato biológico. No hay determinación, influencia o motivación que impacte, o incluso module, las manifestaciones culturales que no provengan del seno de lo propiamente cultural; que la cultura se ha auto-construido con plena independencia de las presiones ecológicas, eludiendo a la naturaleza misma y hasta las circunstancias materiales. Yo sostengo por el contrario, en concordancia con los estudiosos de mi campo de pensamiento, que la cultura es adaptativa y ha sido seleccionada en los ambientes nativos mediante un proceso de evolución natural; que esa es su principal misión o tarea. A diferencia de muchos filósofos posmodernistas y antropólogos ultra-culturalistas, yo me siento muy cómodo sabiendo que hay una base biológica, genética, firme, dura, sobre la que se pueden asentar los universales de la especie humana, independientemente de la latitud y la época en que surjan y se construyan los estamentos culturales. Pierden el tiempo combatiendo molinos de viento. El reconocimiento de que lo cultural se construye desde profundas raíces biológicas es un desmentido para la relatividad y arbitrariedad total con que muchas veces se concibe la cultura desde el modelo estándar de las ciencias sociales convencionales.¹⁴

José Ramón Fabelo Corzo:

La centralidad de la vida que, como en todo ser biológico, está presente también en el ser humano, debe ser consignada como principal

¹⁴ Esta es una categoría conceptual propuesta por John Tooby y Leda Cosmides: Standard Social Sciences Model, en su artículo “The Psychological Foundations of Culture”, en Jerome H. Barkow, Leda Cosmides y John Tooby (Eds), *The Adapted Mind*.

criterio rectificador de cualquier desvarío cultural. Lo socio-cultural puede actuar en favor o en desfavor de la vida. Cuando ocurre lo segundo, hay que cambiar, revolucionar lo sociocultural. Pongamos un ejemplo: si desde la cultura se me dice que este mundo que tenemos es en sí mismo caótico e incambiable y marcha inexorablemente hacia nuestra propia extinción como especie, ese criterio, por más que intente ampararse en ultramodernas teorías como la del caos, la del fin de los metarrelatos o cualquier otra, debe ser resueltamente combatido, por una sencilla razón: desmoviliza, incentiva la pasividad social, se convierte en un fabuloso obstáculo para cualquier posible solución de nuestros problemas. Si cualquier cambio que necesitemos se asume de antemano como no posible, entonces tampoco se transforma en deseable y, por lo tanto, será incapaz de erigirse en un orientador de la praxis social. Esperaremos pasivamente nuestra propia extinción como especie.

Ahora bien, si esos desvaríos son de orden socio-cultural, su enfrentamiento tiene que ser también social y cultural. Debemos encontrar en lo cultural la respuesta teórica, pero sobre todo práctica, que nos permita hacer variar el camino que conduce a la humanidad al vacío, camino que evidentemente ha roto con la propia lógica de la vida. Tal ha sido la desvirtuación social y cultural de esa lógica, que hoy amenaza precisamente a la vida, a lo que debería ser lo “más sagrado” de cualquier especie. Ese lado duro del asunto, asociada a la irrenunciable defensa de la vida, es lo que nos permite enfrentar el subjetivismo tan desmedido, el relativismo tan absoluto, que hoy proliferan por doquier y que terminan negando cualquier verdad objetiva. Lo peor que nos pudiera pasar como especie es que hoy aceptemos de manera generalizada la inexistencia de toda verdad, bajo el pretexto de que es una construcción socio-cultural. Si bien es legítimo el enfrentamiento al colonialismo epistemológico del que hemos sido víctimas, si bien es loable buscar una mayor democracia epistémica, ello no debe realizarse reconociendo la paridad, en términos de verdad, de las culturas que luchan por la vida y las de las que actúan contra ella.

Jesús Márquez Carrillo:

Comparto con el doctor Patiño su idea en contra de la relatividad cultural absoluta. Ignoro si esta tenga, en efecto, fundamentos biológicos,

pero también pienso, con el doctor Fabelo, en que debemos encontrar en lo cultural la respuesta teórica para la defensa de la vida y la convivencia sociales. El subjetivismo desmedido y el relativismo absoluto no permiten siquiera vislumbrar un halagüeño horizonte. Reivindicar *per se* el multiculturalismo no plantea problemas para una concepción pluralista del mundo, sólo reconoce la diversidad y la aplaude, pero no busca proyectos comunes ni se manifiesta a favor de los principios tan caros para la convivencia y el respeto humanos, como son el principio de igualdad o de no discriminación y el principio de diferencia o respeto y aceptación del otro.

Cuando en ciencias sociales y humanidades se reivindica a ultranza la diferencia, poco se discuten sus implicaciones para la vida en sociedad. Más pareciera que esta transcurre por otros canales y se mira desde distintas atalayas; pero debemos preguntarnos por las consecuencias éticas y morales, por el significado político de nuestro trabajo intelectual. La sociedad pluralista, en la perspectiva de Sartori, debe compensar y equilibrar multiplicidad con cohesión, impulsos desgarradores con mantenimiento del conjunto. ¿Cuánto estamos haciendo para construir un mundo de respeto y tolerancia, de amor a la vida. Si ninguna mirada hacia el pasado es inocente ¿cuáles son nuestros más íntimos resortes?

José Ramón Fabelo Corzo:

La verdad no es un problema sólo de epistemología, es un problema también de biología. La verdad es necesaria para la vida. Todas las especies tienen una relación “cognitiva”, aunque sea muy elemental, con el mundo que les rodea. Todas tienen que procesar información proveniente de ese mundo, de manera que puedan distinguir en él lo significativamente positivo y negativo para su vida. Un organismo tan simple como la ameba debe reconocer si lo que está en contacto con ella es un nutriente o una sustancia nociva para, en consecuencia, abrir o cerrar sus pseudópodos. El procesamiento de información es una necesidad universal de la vida y va evolucionando con las especies. El conocimiento humano del mundo no nace de la nada, no es un resultado ajeno a su vida, sino que tiene su basamento biológico en la mayor capacidad que le otorga al ser humano para producir y reproducir su vida. Por eso, en última instancia, la mayor o menor valía de una “verdad” humana estará en relación directa con el servicio que

ella le brinda a la vida. La verdad es y sólo puede ser humana. No hay una verdad objetiva que esté absolutamente al margen de lo humano. Para que haya verdad tiene que haber un proceso de conocimiento, un sujeto y un objeto, alguien que conoce y algo que es conocido. Ahora bien, que la verdad siempre sea humana no significa que cualquier cosa pueda ser verdad. Eso es fácilmente apreciable en el caso de los juicios de valor. Si alguien afirma que tal cosa es buena, si se produce un bombardeo mediático reafirmando esa supuesta bondad, si incluso todos llegaran a creer que es buena, pero en realidad se trata de algo nocivo para la vida humana, entonces tal juicio no sería verdadero, sino falso. El reconocimiento de la posibilidad de la falsedad de un juicio determinado, por más apoyo cultural que pueda tener, es una condición imprescindible del pensamiento crítico, como paso previo necesario para una praxis que transforme el mundo en la dirección que precisa el sostenimiento de la vida humana.

Bibliografía

- Brown, D. E., *Human Universals*, Mc-Graw Hill, New York, 1991.
- Gruzinski, Serge, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Kuri Camacho, Ramón, *La Compañía de Jesús: imágenes e ideas*, Puebla, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1996.
- Mignolo, Walter D., “Capitalismo y geopolítica del conocimiento”, en Saurabh Dube, Ishita Banerjee Dube y Walter D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.
- Mignolo, Walter D., “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLASCO, 2003.
- Ribeiro, Darcy, *El proceso civilizatorio*, La Habana, Edit. Ciencias Sociales, 1992.
- Tanck de Estrada, Dorothy, *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, México, El Colegio de México, 1999.
- Tooby, John y Cosmides, Leda, “The Psychological Foundations of Culture”, en Barkow, Jerome H., Cosmides, Leda y Tooby, John (Eds),

The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture, New York-Oxford, Oxford Univ. Press, 1992.

Vasconcelos, José, “Conferencia leída en el Continental Memorial Hall, de Washington, la noche del 9 de diciembre de 1922, a invitación de la “Chataucua International Lecture Ass”, en *Boletín de la SEP*, 1 de enero de 1923.

Wilson, Edward O, *Biofilia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

GOFFMAN Y *LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN LA VIDA COTIDIANA*. UNA APROXIMACIÓN VISUAL A LA PUESTA EN ESCENA DEL CIENTÍFICO

Rafael Pinilla Sánchez¹

El mundo es, en verdad, una boda...

Erving Goffman

Como sabe cualquier atento observador, en la vida las personas representan todo tipo de papeles —no sólo en las bodas—; y si el asunto se toma en serio, esto supone, entre otras cosas, concebir las relaciones humanas como aquel *theatrummundi* lucianesco en el que la farsa de unos y otros vendría a ser el fundamento que sostiene lo social. Precisamente Erving Goffman fue uno de esos atentos observadores que prestó especial atención al *theatrummundi* de la vida diaria y sus entresijos; sus ideas se plasmarán en obras tan conocidas como *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), todo un clásico de lo que más tarde se definirá como “microsociología”.

En líneas generales, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* analiza cómo los individuos se presentan (actúan) ante los demás (auditorio) en un establecimiento social determinado a través de su “puesta en escena” y “representación”. En el primer capítulo -*Actuación*-, se examina una de las cuestiones centrales de la obra: “la confianza en el papel que desempeña el individuo”; una confianza que se basa, principalmente, en la actuación personal de dicho individuo —con todo lo que ello implica— ante un auditorio específico. Se debería remarcar que una de las aportaciones del trabajo de Goffman es el

¹ Universidad de Barcelona. Licenciado en Historia del Arte, Máster en Estudios Avanzados de Historia de Arte y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) por la Universitat de Barcelona. Es investigador asociado al Grupo de Investigación Art Globalization and Interculturality de la Universidad de Barcelona, miembro de la Red de Investigación en Arte de la Universidad Autónoma de Querétaro y secretario de Planificación de la *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*.

estudio de establecimientos sociales aparentemente desvinculados de la actuación y la puesta en escena; y en este sentido no se olvida de casos supuestamente alejados de la actuación; de hecho, por las páginas de su libro vemos desfilar todo tipo de actores sociales que se las tienen que ver con sus respectivos auditorios: médicos, abogados, comerciantes, cocineros, y hasta enterradores.

Un ejemplo de esta actuación aparentemente alejada de la puesta en escena es la que se da en el sistema científico; un sistema social que, a pesar de lo que pueda parecer en primera instancia, resulta totalmente indisociable de una determinada puesta en escena y una determinada representación. Precisamente, la fotografía de Alfred Eisenstaedt de la revista *Life* (1948), que aquí utilizamos para retomar las ideas goffmanianas, muestra a C. Guy Suits representando lo que se denomina en el primer capítulo “fachada” (*front*); esta es una actuación que se da en un medio concreto (*setting*) y que aparece vinculada a una apariencia y a unos modales específicos (fig. 1). En relación a esta fachada, Goffman la define de la siguiente manera:

Será conveniente dar el nombre de fachada (*front*) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.²

Un vistazo a la imagen en cuestión nos muestra con claridad a un científico en actitud científica, o lo que es lo mismo, lo que se entiende que tiene que ser el comportamiento de un sujeto científico con pretensiones de reconocimiento: un individuo circunspecto y concentrado en un trabajo intelectual o experimental, que de manera explícita alude a unas competencias altamente especializadas. Aquí, C. Guy Suits sujeta con su mano una placa y no mira directamente al objetivo, sino al experimento que en ese mismo momento se está llevando a cabo; su trabajo experto en ningún momento parece alterado por la presencia del fotógrafo: es más, se diría que el fotógrafo sólo ha querido registrar

² Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 34.

un tipo de “carácter científico”, independientemente del trabajo que este pueda estar llevando a cabo. Así, la “situación científica” queda definida de manera elocuente a través de una precisa economía gestual e interpretativa donde se tiende a mantener en todo momento un determinado control expresivo.



Fig. 1. Alfred Eisenstaedt, *C. Guy Suits trabajando en el laboratorio de General Electric*, 1948.

Además de la “actitud científica” de C. Guy Suits, llama la atención el medio (*setting*) en el que se muestra —en el que se actúa— ante el objetivo del fotógrafo y por ende ante un auditorio potencial. Es más, se podría decir que el medio en el que se desenvuelve cualquier actuación en un establecimiento social determinado forma parte de la fachada (*front*) y suele estar definido por su relativa permanencia y estabilidad. El propio Goffman dice en relación al medio:

En primer lugar se encuentra el medio (*setting*), que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a

actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan.³

C. Guy Suits se encuentra inmerso en un medio científico, un medio de una estabilidad que se diferencia —no podía ser de otra manera— de otros medios igualmente fijos. En efecto, el entorno, la escenografía científica, implica un conocimiento experto que no todos los individuos poseen; estar en un medio científico y ser actor en dicho medio supone, además de estar aceptado por el sistema científico como sujeto-científico, el dominio y la relación constante con una utilería determinada, con una especie de “sistema de objetos” que en última instancia definen al sujeto y su profesión. Es evidente, por tanto, que un espectador ajeno se encontraría en ese “espacio denso” en un contexto que imposibilita —o por lo menos tiende a dificultar— una lectura funcional debido a la propia configuración material del medio, descartándose así posibles “descodificaciones profanas”.

Sin embargo, no hay que olvidar que en este caso el medio científico, y su relativa opacidad, no sólo estaría estrechamente relacionado con una cuestión presencial o espacial, sino también comunicativa; o dicho en términos goffmanianos: con una “realización dramática” de la actuación que implica el dominio y el control de instancias sobre todo lingüísticas. Aquí, además de la puesta en escena, el uso de un determinado “lenguaje científico” y su gestión y difusión especializada —a pesar de las bienintencionadas intenciones de la “divulgación científica”—, supone una de las señas de identidad del sistema científico. De hecho, sabido es que el uso de un determinado “orden del discurso”,⁴ además de posibilitar la definición de lo que es o no es científico, también ha servido para consolidar históricamente las pretensiones de objetividad y veracidad con las que siempre se ha (re)presentado a sí misma la ciencia.

Esta “realización dramática” nos lleva ante lo que se había planteado al principio y que en este caso resulta de especial relevancia en comparación con otros establecimientos sociales. Porque, posiblemente, es en el seno del sistema científico donde mejor se evidencia el papel

³ *Idem.*

⁴ Michel Foucault, *El orden del discurso*.

que juega la confianza a través de la “fe”. Ni qué decir tiene que esta fe —fe que implica confianza “a ciegas”, casi en términos kierkegaardianos— no tiene que ver únicamente con un mecanismo psicológico asentado de manera más o menos variable en los estados de conciencia de los individuos; de hecho, como bien conceptualizó más tarde Niklas Luhmann, la confianza (*Zutrauen*) supone un factor decisivo para la construcción de lo social, una construcción cuya articulación se basa en una sólida y continuada “expectativa de fe”.⁵

Además del papel de la confianza y de la fe en la actuación, con todas sus posibles interacciones en el “cara a cara”, también habría que situar el control de esa misma confianza en la consolidación del conocimiento experto. En el caso que nos ocupa, la confianza juega un papel tanto interno como externo; se produce así una doble “catexis” en la que la confianza en las capacidades de función del sistema “clausura” —asegura— la confianza en la capacidad de sus controles internos para funcionar de manera estable.⁶ Desde este punto de vista, se entiende que la imposibilidad de intervenir o de cuestionar “desde fuera” un establecimiento social determinado se fundamenta, sobretudo, por el “cierre” de ese mismo sistema —al margen de toda contingencia—; y es precisamente ante ese cierre donde se acaba depositando nuestra fe.

Pero ante estos factores donde la confianza se asienta, surge el interrogante del papel que juega y sigue jugando la imagen. No es necesario decir que Goffman da un paso más en la cuestión de la fe y de la confianza, con lo que él denomina “actuación mistificada”: una actuación que se basa en algunos casos en una puesta en escena casi sacra de una determinada imagen; y ahí estarían los ejemplos de la religiosidad o de las monarquías, constructos tradicionalmente auspiciados por un aparato iconográfico, que ha consolidado tanto su imagen como su relación con el resto de la sociedad. De hecho, en el caso de la ciencia, se podría establecer con relativa facilidad una suerte de genealogía de su representación visual más o menos moderna; desde las imágenes de Vermeer —*El Astrónomo*—, pasando por David —*El retrato de los Lavoisier*—, hasta llegar a las recientes fotografías que aparecen en revistas y demás medios de comunicación masivos.

⁵ Niklas Luhmann, *Confianza*.

⁶ *Ibidem*, p. 101.

Sin necesidad de ser Historiador del Arte, se puede afirmar que la imagen de la ciencia no ha tenido el protagonismo que otros sistemas sociales han adquirido en la historia de la representación visual. Sin embargo, a pesar de este papel “secundario”, existen algunas evidencias formales e iconográficas que llaman la atención a un observador perspicaz. A diferencia de otros sistemas sociales —el sistema artístico, por ejemplo—, parece que en el caso de la ciencia existe una continuidad de la imagen del sujeto científico; una cuestión que posiblemente, además de estar relacionada con el rol social de la ciencia, también estaría condicionada por la relativa estabilidad —independientemente de la evolución de los métodos y disciplinas científicas— que ha definido al sistema científico desde los inicios de la modernidad.

De hecho, independientemente de indumentarias, aparatos, y entornos —partes integrantes de la fachada, como diría Goffman—, la imagen del científico que la representación moderna ha construido podría basarse en la misma representación de ese tipo científico que muestra la fotografía de Alfred Eisenstaedt, de C. Guy Suits. En líneas generales, la representación que los artistas y los medios de comunicación han mostrado del sujeto científico se ha recreado en una serie de tópicos que, con el paso del tiempo, han ido perdurando con escasísimas variaciones. Precisamente, si se habla de actuación, esos tópicos no serían otros que los que se han destacado en el caso que nos ocupa: actitud de dominio de competencias intelectuales, precisa economía gestual, interacción en y con la fachada científica.

Más allá de las similitudes de esta especie de “recorte” del tipo científico, también se podría establecer una diferencia de carácter postestructuralista con las representaciones premodernas, sacando a colación a Gilles Deleuze y Félix Guattari; porque, como decían en su *Anti-Edipo*, la modernidad resulta indisoluble de la articulación de un “conjunto de partida” de configuraciones o de imágenes producidas por el mismo sistema. A partir de ahí, cabría entender a las personas privadas como imágenes de segundo orden: “imágenes de imágenes, es decir, simulacros que reciben así la aptitud a representar la imagen de primer orden de las personas sociales”.⁷ Cabría preguntarse, entonces, si la fotografía de C. Guy Suits es la materialización visual de una de

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo*, p. 272.

esas imágenes de “segundo orden”; una imagen que, a diferencia de las representaciones de un pasado más o menos remoto —donde quizás el sujeto científico no estaría relacionado con una especie de simulacro— nos mostraría una de esas imágenes del conjunto de partida.

En cualquier caso, al margen de las posibles evoluciones de la imagen, los análisis de Goffman suponen un marco imprescindible para estudiar la representación de cualquier sistema social. Aunque sus aportaciones tengan que relacionarse con una serie de establecimientos sociales vinculados a un contexto histórico muy concreto —lo que él mismo denomina “sociedad angloamericana” de la segunda mitad del siglo XX—, es evidente que no estaría de más su reactualización; sobre todo si las situamos en una coyuntura en la que se ha ido consolidando una economía terciarizada, y donde el fenómeno del *Face-to-Face* —y por tanto, las actuaciones ante auditorios de todo tipo— han ido adquiriendo cada vez más importancia en las sociedades del capitalismo avanzado. Por no hablar de la pertinencia que podría tener retomar las ideas goffmanianas para pensar esa apoteosis de la interacción virtual en las redes sociales, que tanta literatura —por llamarlo de alguna manera— genera hoy día.

En última instancia, el trabajo de Goffman nos vendría a decir —con la maestría de los que se detienen en lo que todo el mundo sabe, pero que por su cercanía suele pasar desapercibido— que esos individuos con los que inevitablemente tratamos a diario, independientemente de su ubicación espacio-temporal, se estarían moviendo por un viejísimo teatro. Un teatro que, si se nos permite un guiño brechtiano para finalizar, no es precisamente antiaristotélico; por eso, nos gusten o no, seguiremos siendo invitados a muchas bodas. Otra cosa es que, como a veces nos dice el sentido común, nos creamos lo que ahí se celebra.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Luhmann, Niklas, *Confianza*, Barcelona, Anthropos, 2005.

MENSAJES VISUALES DECONSTRUCTIVISTAS: ¿UN ROMPIMIENTO CON EL PARADIGMA DE LA IDENTIDAD?

José Ramón Fabelo Corzo¹
Bertha Laura Álvarez Sánchez²

Introducción

La problemática de la identidad ha sido cuestión recurrente en el trabajo de numerosos investigadores en esta región del mundo que conocemos como América Latina. Se trata de un tema que ha jugado un papel preponderante para las naciones latinoamericanas, relacionado con la noción misma de su destino histórico. Y es que en dependencia de la respuesta que se le dé a la pregunta por nuestra identidad será la noción sobre lo que habremos de hacer con nosotros mismos como conglomerado humano. Representa, más que un problema resuelto, una tarea pendiente, requerida no sólo de soluciones teóricas, sino sobre todo prácticas. Siendo en sí mismos diversos, los latinoamericanos han sido juntados por más de 500 años de comunidad histórica. Constituyendo productos siempre mezclados, guardan una relación muy *sui generis* hacia la cultura occidental. Han fomentado una cultura propia, en muchos sentidos derivada de aquella, pero al mismo tiempo enfrentada a ella, sobre todo a su ingrediente colonizador, ingrediente que ha permanecido como signo de esa cultura aun más allá de la independencia formal de las antiguas colonias de Europa. Uno de los ámbitos en los que el colonialismo perdura es precisamente el ámbito cultural, ámbito que por su carácter cada vez más abarcador, no deja incólume ninguna otra esfera de la sociedad, ni a la política, ni a la economía, ni a la educación, ni a las ciencias, mucho menos al arte o a la literatura. Por la misma razón, hacia todos esos terrenos se traslada la resistencia identitaria y la realización de acciones descolonizadoras.

¹ Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Maestra en Estética y Arte, Colaboradora del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

Uno de los espacios en los que se lleva a cabo esta batalla cultural que más contribuye a la autoidentificación es la lectura. La lectura es un importantísimo ingrediente de la educación, al tiempo que por medio de la educación se enseña a leer de una determinada forma y a que el educando se reconozca, al unísono, como parte de una comunidad particular y como integrante del mismo género humano al que otros también pertenecen. Como hemos señalado en alguna otra ocasión, “educar significa dotar de una identidad propia al educando y, al mismo tiempo, otorgarle carta de ciudadanía humana”.³

Y por medio de la enseñanza alfabetizada se trasladan códigos y normas que permiten comprender la lectura: legibilidad, orden, escritura en cierta dirección, etcétera.

Sin embargo, ¿qué sucede cuando un lector se enfrenta a una página que le resulta imposible comprender a pesar de dominar códigos como el idioma, la lectoescritura y otros? ¿Qué pasa en el lector cuando no existe un orden en una página? Si recibimos una educación que por lo general tiende a colaborar en nuestra autoidentificación como humanos, ¿qué acontece con la identidad del lector cuando se enfrenta a un mensaje incomprensible, caótico y, en apariencia, sin sentido?

Existe un movimiento cultural que ha tenido repercusiones en todas las disciplinas del arte y, por lo tanto, también en el diseño editorial, en lo que este tiene de arte y aun en lo que no necesariamente tiene como tal. Se trata de una propuesta que rompe con las reglas que nos ayudan a identificarnos a través de la comprensión de una lectura. Nos referimos al *deconstructivismo*.⁴

Este trabajo se propone demostrar que el diseño deconstructivo, a la par que pone en jaque la identidad del lector, en la forma en la que la educación le enseñó que debe reconocerse, lo empuja a identificarse con una nueva forma de ser y comprender el mundo, adquiriendo mayor conciencia de su carácter globalizado, rizomático, polifónico y polisémico.

El diseño editorial deconstructivo es un movimiento que reta al lector, pues desarticula los mensajes visuales, generando conflictos en la comprensión del mensaje. Esto es así porque otorga mayor importancia a la función estética que a la funcional.

³ José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 298.

⁴ Basado en la deconstrucción como desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así sus contradicciones y ambigüedades.

Sin quererlo de manera ex profeso, la deconstrucción puede verse como parte del *cyberpunk*,⁵ movimiento que se rebelaba en sentido general ante la sociedad capitalista y que, en su versión editorial en particular, lo hacía frente a la escuela de Nueva York y su diseño limpio y ordenado. México contó con importantes artistas que aportaron al *cyberpunk* y al diseño editorial deconstructivo. Para la elaboración del presente texto, se realizaron entrevistas a Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate y Bernardo Fernández (Bef), personajes importantes en el desarrollo de fanzines *cyberpunk* y deconstructivistas en México.

Identidad, deconstrucción y diseño editorial posmoderno

Antes de continuar con el abordaje del tema, conviene acercarnos un poco más a los tres conceptos básicos en juego: identidad, deconstrucción y diseño editorial.

Múltiples son los acercamientos al fenómeno de la identidad; no obstante, este trabajo se refiere a ella en tanto “proceso que conduce no sólo al autorreconocimiento del individuo como personalidad única e irrepetible, sino también al sentimiento de pertenencia a grupos humanos que van desde los más particulares hasta los más universales”.⁶ La asunción de una identidad es, en lo fundamental, “la apropiación del sistema de valores que la caracteriza”.⁷

Por otro lado, en sus estudios sobre la posmodernidad, Jaques Derrida acuñó un principio teórico-analítico denominado “deconstrucción”.⁸ Aunque el término es difícil de aprehender en términos de una definición exacta, puede señalarse que pretende un replanteamiento de todas las construcciones mentales para ponerlas en crisis. Con este término, el autor se refiere a la intención de minar el marco de refe-

⁵ El *cyberpunk* nace en los años ochenta del siglo XX, dentro de la literatura, como un subgénero de la ciencia ficción, resultado de la asociación de dos vocablos: “cibernética” y “punk”. Busca enfatizar críticamente en esa antes impensada asociación entre desarrollo tecnológico y crecimiento de las miserias humanas. De la literatura, el *cyberpunk* pasó al cine, a la música, a los videojuegos. Se convierte también en un movimiento contracultural, cuyo principal sentido está asociado a la idea de que cualquier técnica, cualquier tecnología o regla, si bien puede presentarse como un medio para proporcionar a los individuos mayores niveles de comodidad y progreso, también puede alienarlo y ayudar a controlarlo, convirtiendo en un eufemismo las promocionadas libertades de la sociedad del capital, en particular la llamada libertad de información.

⁶ José Ramón Fabelo Corzo, *ob. cit.*, p. 297.

⁷ *Ibidem*, p. 298.

⁸ Véase Peter Krieger, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, n° 84, pp. 179-188.

rencia y los supuestos que apuntalan cualquier manifestación artística o disciplina.⁹ En el caso de esta investigación, nos interesa sobre todo la deconstrucción formal de una página de texto.

De igual forma, cabe subrayar que una de las características del posmodernismo es la mezcla, fenómeno que en el arte es conocido como *pastiche*. Según Rick Poynor, en su libro *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*, en el diseño gráfico también se dio una especie de “*pastiche visual*”. El autor hace esta comparación porque a partir de la década de los setenta se empezaron a hacer experimentos visuales en los que los diseñadores no tenían reparo en mezclar elementos de cualquier tipo para la composición de páginas. Con mucha audacia se atrevieron a fragmentar tipografías, cambiar el sentido de la lectura, manipular imágenes, fusionar letras e imagen, combinar familias tipográficas, utilizar texturas, etc. Lo que pretendían era ir contra el diseño formal que habían heredado de la escuela de Nueva York.

La importancia histórica de la lectura

En anteriores trabajos de investigación que los autores hemos realizado,¹⁰ se ha abordado la importancia del lenguaje escrito como parte fundamental de la preservación histórica del paso del hombre por el mundo. Podemos afirmar que la evolución de la escritura ha sido el resultado de una búsqueda permanente de los pueblos por hacerse memoria, una invención tan importante que benefició de forma global a la humanidad para todos los tiempos.

El lenguaje escrito permitió que el entendimiento entre los humanos se hiciera universal. A medida que se desarrollaba en cada civilización, también se llevaba a cabo el acto de unificar, de dar identidad a los pueblos al compartir entre ellos sus acontecimientos históricos. Sin embargo, no ha de olvidarse que no sólo identificaba la escritura a la civilización de forma general, sino también a formas particulares de cultura. Al ser durante mucho tiempo la lectoescritura dominio sólo de sacerdotes, escribas, copistas y burgueses, también ella era interpretada como atributo identificador de la pertenencia a una clase social.

⁹ Véase Alejandro Tapia, “Retórica de la reconstrucción”, en el blog: *El árbol de la retórica*, consultado en línea: <http://elarbodelaretorica.blogspot.com/2007/06/retrica-de-la-deconstruccin.html> (03-09-09).

¹⁰ Nos referimos en particular al trabajo: José Ramón Fabelo Corzo y Bertha Laura Álvarez Sánchez, “Diseño editorial y placer estético” (en vías de publicación).

De la misma manera, y tal vez sin tener plena conciencia de ello, iban creando los pueblos reglas gramaticales para la más fácil comprensión mutua, primero para su propia comunicación oral, después y de manera intensificada, para su uso en los diversos textos que dejaban plasmados en piedra, papel, papiro y barro.

Una vez estructurado (...) el lenguaje escrito, comenzaron a reglamentarse algunas cuestiones que los antiguos consideraron de gran importancia técnica para la fácil lectura de los libros. [L]as páginas escritas (...) fueron incorporando algunos elementos gráficos para auxiliar al lector, (...) para efectuar la lectura, tanto analítica como oral.¹¹

Ya para el siglo XII se aprecia una gran conciencia sobre la importancia de la lectura, gracias a la escolástica. “Hacia el año 1128, el teólogo parisino Hugo de San Víctor escribió la primera obra dedicada al ‘arte de leer’, el *Didascalicon*, donde expuso la idea de que la lectura es el camino a la sabiduría, a la cual identifica con dios”.¹² En otras palabras, este teólogo concebía a la lectura individual como vía de conocimiento y, en consecuencia, obligó a los autores a poner más atención en la organización de las páginas de los textos, es decir, precisamente en su diseño.

Con el paso del tiempo, el número de obras se incrementó y surgieron nuevos métodos de lectura más rápidos y eficientes para facilitar a los lectores empaparse del mayor número de obras en el menor tiempo posible. Hugo de San Víctor y el británico Juan de Salisbury ofrecieron nuevas pautas al mundo de la gramática, al crear nuevos parámetros que los copistas debían aplicar en sus reproducciones, con la finalidad de facilitar la lectura y la comprensión de los textos.¹³

Todo este desarrollo histórico se consolidó con la construcción de dos importantes figuras sociales legitimadoras de los poderes institucionales; estas fueron la figura de los copistas —cuya disciplina fue impulsada por Casiodoro— y la de los editores —cuyo campo recibió importantes aportes por parte de Jerónimo. Ambos eran *agentes* que

¹¹ Mauricio López Valdés, “Del buen parecer al bien entender: las estructuras discursivas y tipográficas del libro”, en *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, p. 71.

¹² *Ibidem*, p. 75.

¹³ Véase *Ibidem*, pp. 75-76.

poseían el dominio absoluto de las herramientas y conocimientos teóricos, técnicos y tecnológicos para la producción de un objeto cultural que milenariamente ha sido codiciado y deseado por el ser humano. El surgimiento de estas dos entidades importantes para la disciplina del diseño editorial se basó en el reconocimiento de la importancia de una fácil comprensión de la lectura. Para el Renacimiento, los artistas dedicados a las artes de imprenta, editores y lectores:

concebían el libro como un diálogo entre el autor y el lector (...) [L]os parámetros estéticos de las artes visuales los llevaron a buscar una disposición armoniosa del discurso tipográfico, ya no tratando de imitar la belleza de los códices medievales producidos con lujo y con esmero, sino buscando aplicar al libro los cánones del buen gusto y la elegancia”.¹⁴

Para el siglo XIX, el diseño de familias tipográficas se diversificó, de manera que se volvió necesario plantear un estudio de las estructuras formales del diseño editorial. William Morris, responsable de la vuelta a la práctica artesanal en la creación de objetos de lectura, privilegiaba la funcionalidad de los materiales, anteponiendo la claridad y la legibilidad del texto. Morris era contundente: “Si queremos que un libro sea legible, lo blanco debe ser claro y lo negro, negro”.¹⁵

Para la primera mitad del siglo XX las publicaciones gozaban de un gran auge comercial, mientras que la lucha por el poder, por tener la primera palabra en el diseño editorial, era una pelea que constantemente sostenían los *agentes* o diseñadores de aquellas décadas. La televisión —electrodoméstico representativo del capitalismo—, al no ser aún un medio masivo, sino mas bien exclusivo, daba espacio a las revistas, las cuales eran el medio a través del cual las personas podían encontrarse o desencontrarse con el mundo. Eran los medios sagrados de entretenimiento, información o fuente de conocimiento —además de los libros y periódicos—.

En este momento de la historia, la lectura ya era dominio de gran parte de la humanidad, convirtiéndose en un factor generador de identidad entre todos los que hacían uso de ella. Pero, nuevamente,

¹⁴ *Ibidem*, p. 79.

¹⁵ *Idem*.

era símbolo de estatus social. El capitalismo estaba en plenitud, y lo que se reflejaba en las producciones editoriales era, sobre todo, una versión cosmopolita de la vida construida desde el ángulo visual de los grupos hegemónicos. Más que todo imperaba el ideal consumista y, con esa fuerza generadora de identidad que tiene la lectura, esta era capaz de generar ideales e imaginarios de consumo en amplios sectores de la sociedad, muchas veces a contrapelo de las reales condiciones de vida de la mayoría de la población. El consumo se convertiría así en un concepto aglutinador de lectores de muy diversa procedencia social, era una especie de eje en el que convergían los impulsos identitarios de los lectores.

Posteriormente, con la llegada de la posmodernidad y el fin del sueño de la modernidad, el diseño editorial cambió drásticamente. Influenciado por movimientos musicales como el *punk* y como expresión de la gran frustración de la población, en los ochenta surgió de la clandestinidad un grupo de jóvenes que estaba decidido a rescatar un género en peligro de extinción en aquel entonces: la ciencia ficción. Horacio Moreno, autor de *Cyberpunk. Más allá de la Matrix*, escribe:

El punk surge (...) [c]on las crisis petroleras de 1970. (...) [Nace entre los jóvenes] una actitud de recíproco desprecio para con la sociedad que los dejaba de lado y una estética basada en el reciclaje (...). [La música retorna] a los orígenes del rock como movimiento revolucionario, cercano a los estratos más despreciados y marginados del escalafón social (...) [esto como respuesta a la música de rock sinfónico y las bandas comerciales].¹⁶

En contraposición al mito de un progreso automáticamente devenido de los avances tecnológicos y del crecimiento económico —parte medular del discurso capitalista—, el *cyberpunk* se transformó en una especie de culto invertido. La tecnología era ahora vista como el anti-héroe de esta nueva historia y el *cyberpunk* se convirtió en un movimiento que atrajo la atención del público joven y marginado que, a través de sus primeras expresiones escritas, logró dar impulso a ese género sin rumbo. José Luis Zárate, importante figura literaria mexicana del

¹⁶ Horacio Moreno, *Cyberpunk, más allá de la Matrix*, p. 20.

género, afirma: “[A]l *cyberpunk* llegamos mediante la literatura. Gibson y [su obra] *Neuromante* (...). Era lo que vivíamos: el fin del sueño de la tecnología como utopía y la llegada del caos como principio generador”.¹⁷

Estéticamente, el *cyberpunk* tomó las técnicas artísticas usadas por el *punk*, como el *collage* y el *cut up*, heredadas, a su vez, del constructivismo y el futurismo. Esto se puede ver en la primera publicación *cyberpunk*: *Cheaptruth*, *fanzine*, creado por el mayor impulsor de dicho movimiento—Bruce Sterling—, quien hizo nacer aquel nuevo producto a base de *collages* de textos e imágenes, generando con ello una nueva forma de expresión editorial, pues las reglas y el orden eran olvidados.¹⁸

En los ochenta —comenta Zárate—,

[c]uando creábamos nuestros fanzines, el principio rector era el posmodernismo (...). En los fanzines se refleja una crisis. Una toma de poder de los medios masivos de comunicación (impulsada por el capitalismo avasallador). Un intento de tomar la voz que nos han quitado. Un usar los nuevos medios, y algunos viejos pero efectivos, para romper las visiones únicas del poder.¹⁹

Es, entonces, una identidad contestataria la que unifica a los seguidores y creadores del *cyberpunk*. Es ir en contra del *establishment* para generar una identidad nueva, influenciada por el momento histórico-económico que reina en el mundo de los ochenta. Es en este movimiento, al igual que muchos otros, donde podemos descubrir que lo que unifica a los jóvenes no es una identidad humana abstracta, sino histórica.

Esta ruptura histórico-social dio paso al diseño editorial deconstructivista y, con él, se abrieron las puertas a nuevas posibilidades visuales y estéticas.

Con la deconstrucción editorial se da uno de los mayores movimientos tipográficos: la tipografía deconstructiva, que bien nos recuerda los ejercicios que los futuristas realizaron a principios del siglo XX.

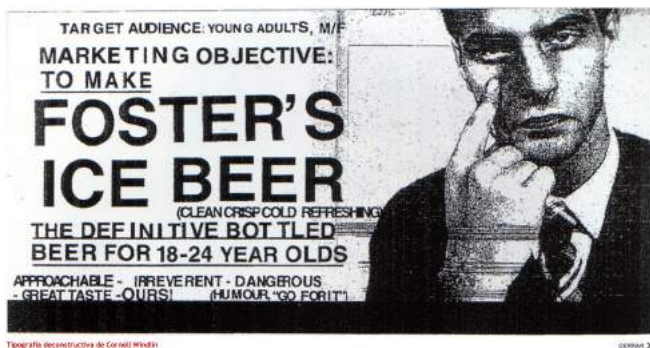
En la práctica tipográfica, el espacio deja de ser lineal, la página ya

¹⁷ José Luis Zárate, Entrevista, 10 de octubre de 2012.

¹⁸ Véase H. Moreno, *ob.cit.*, pp. 14-45.

¹⁹ J. L. Zárate, *idem*.

no sólo es leída sino también percibida más allá del contenido de texto, de tal forma que una página genera una nueva experiencia estética. Los diseñadores destruyen la retícula, “simbolizan la descomposición del mundo descomponiendo la legibilidad, el orden de los textos, las tipografías. Son estilos que intentan persuadirnos de que la regularidad y el orden ya no nos sostienen”.²⁰



Tipografía deconstructiva de Cornell Windlin.

Los máximos representantes y promotores de este movimiento fueron David Carson, con el diseño editorial de la revista de música *Ray Gun* (1992-1995); Neville Brody, diseñador y tipógrafo londinense; y, por otro lado, Rudy Vanderlans y su esposa Suzana Licko, con la revista de diseño *Emigre*. Todos ellos produjeron una serie de trabajos, desafiando al diseño reticulado, que marcó a los jóvenes diseñadores de la generación de los noventa.

Brody, Vanderlans, Licko y Carson plantaron cara a todas las normas rígidas que se heredaron del diseño clásico de las décadas de los sesenta y setenta. La crítica recibida era de esperarse: su trabajo fue considerado por los diseñadores editoriales de la escuela de Nueva York como un insulto visual con poco respeto a la lectura y, sobre todo, hacia el lector.

²⁰ *Idem.*



Ejemplo de páginas interiores y portadas de la revista *Emigre*.



Trabajos realizados por Neville Brody.

El trabajo de Carson dio origen a un movimiento estético que influyó enormemente en los diseñadores, pues infringió normas que ya se habían visto violentadas en el *punk*. La deconstrucción se convirtió en un método impreciso, intuitivo, con un enfoque sin orden formal; es decir, retó al *campo* de diseño editorial a “diseñar sin diseñar”, pues, para Carson, el diseño de retículas resulta irracional. Con la publicación *Ray Gun*, Carson marcó la diferencia “ensuciando” la tipografía y utilizando fotografía alternativa y modificada en los programas de edición gráfica. Por su alto contenido de experimentación, fue considerado como un traidor al diseño por parte de los conservadores del diseño editorial, mientras que otros, poniendo de manifiesto sus propias posturas derechistas en política, lo consideraban peyorativamente como el “diseñador de izquierda”.

El diseño editorial deconstructivo y la ruptura de la identidad

Dado el carácter sagrado que se le ha adjudicado a la lectura, el diseño editorial ha buscado que esta sea clara y que cumpla con su función: la legibilidad. Sin embargo, las formas de finales del siglo XX pusieron en jaque este principio y, con ello, produjeron una consecuencia inesperada. Si, en términos lógicos, la identidad es lo que es igual a sí mismo, tras la lectura que se hace de un texto deconstructivo, resulta imposible que un lector cualquiera salga ileso de una confrontación semejante. Este diseño deconstructivo le exige, por una parte, un compromiso que no sólo sigue el orden establecido de la lectura, el encadenamiento de caracteres, palabras, frases, oraciones y párrafos, o la interacción generalizada entre texto e imagen, sino un compromiso de reconstrucción, casi un modelo para armar que dependerá de cada uno de los lectores y que, por lo tanto, minará su propio orden, para hacer de ese caos su propia identidad. Se trata, entonces, una especie de identidad rota, lista para rearmarse. Por otro lado, la alteración en la construcción del diseño editorial es reflejo de este sujeto posmoderno en cuyo interior habitan y conviven múltiples discursos, valores, voces, en pocas palabras, varias identidades. Así, se despoja a la identidad de su matiz ontológico, se le dota de la posibilidad de cambio, se estimula su puesta en cuestión.

Esta necesaria desontologización de las identidades es indudablemente un paso imprescindible para asumir como posibles y necesarios no sólo determinados cambios en las identidades mismas, sino también en todo lo que de ella depende: la posibilidad de transformar la propia realidad social y su destino histórico. Sin embargo, esta actitud puede ser llevada hasta el extremo opuesto, consistente en la negación misma de toda identidad y de todo fundamento identitario, como en ocasiones hacen ciertos autores posmodernos. Con ello, el resultado puede ser absolutamente contraproducente y, en lugar de propiciarse un cambio de realidades, se favorecería la desarticulación e inmovilización de la resistencia. Es por esa razón que ya en una ocasión anterior alertábamos que:

[1]a legítima oposición a una comprensión ontologizante de la identidad (...) lleva a algunos teóricos de los “pos” al extremo opuesto de concebir las identidades sin ningún sustento objetivo, carentes de todo

fundamento real, como no sea la voluntad subjetiva y caprichosa de quienes la han inventado. De esta forma, quedan “deconstruidas” (...) las comunidades mismas que son interpretadas dentro de esa concepción como puros inventos discursivos o estrategias narrativas del poder.²¹

Un error frecuente consiste precisamente en asumir que las identidades, de existir, tendrían que ser fijas y únicas. Y, por lo tanto, a fin de negar esa inmovilidad y univocidad, tendríamos supuestamente que terminar negando a las identidades mismas. En realidad una cosa no implica la otra. Ya decíamos que las identidades son en sí mismas productos históricos y, como tales, movibles y cambiantes. Pero, además de eso, son múltiples en su interior; las más generales hospedan otras más particulares, que son entre sí diversas. Lejos de ser incompatibles con las diferencias, las identidades las suponen como su complemento necesario.

Mostrando un poco de perplejidad ante este tema, Zárate, a fin de cuentas, reconocía esto último:

[Crear una identidad no era la finalidad] de modo alguno. El fanzine (electrónico e impreso) busca dar a conocer un interés, un movimiento, una forma de ver la realidad. Naturalmente hay fanzines que buscan reflejar en cada una de sus páginas la identidad (...). Pero ¿cual es esta? Yo pienso que es tan múltiple como distinto cada fanzine.²²

Tal vez esto explica, también, el carácter diversificador de la deconstrucción de la lectura. Y es que:

[e]l soporte fundamental de cualquier identidad es el propio ser humano; pero este, a su vez, es portador no de una, sino de múltiples identidades (...). [L]as diferentes identidades que porta el individuo interactúan entre sí, matizando la forma en que estas son incorporadas a la identidad propia.²³

Hay que decir que, actualmente, el diseño editorial deconstructivo ha sido asimilado por el sistema de pensamiento hegemónico, gene-

²¹ J. R. Fabelo Corzo, *ob. cit.*, p. 300.

²² J. L. Zárate, *idem*.

²³ J. R. Fabelo Corzo, *ob. cit.*, p. 299.

ralizándose y, por lo tanto, perdiendo prácticamente todo su carácter contestatario. La identidad que es producto del momento histórico de hoy, comprende a cabalidad el diseño editorial deconstructivo, pero sólo lo aprehende como una función meramente decorativa, dejando de lado aquello que alguna vez puso en entredicho a la identidad misma.

¿Por qué ahora hemos asimilado o, al menos, toleramos un texto sin una estructura formal basada en el orden y la limpieza? Ello responde a una construcción histórica basada en unir diversos conceptos de diferentes culturas para que formen parte de la nuestra. Es decir, ahora un lector puede encontrar, en una misma estructura editorial, textos en inglés con textos en español, fotografías intervenidas, múltiples colores y tipografías. La educación que las últimas generaciones han recibido, les ha ido preparando para comprender códigos diferentes reunidos en un mismo espacio. La identidad del lector se va educando, desde un inicio, en el modo deconstructivo.

Así, el género humano es variable, dinámico; a él se van adhiriendo nuevas maneras culturales de representar, interpretar y comprender el mundo. De esta forma, el humano, al poseer una identidad rizomática, se va enriqueciendo o deconstruyendo a sí mismo. Es por ello que se debe reforzar la idea de “[...] enfocar [a] las identidades como productos históricos. Esto implica interpretarlas no como un conjunto de rasgos preestablecidos ontológicamente, sino como un sistema de valores cambiante, movable, sujeto a cierto dinamismo histórico”.²⁴

Y si la identidad del género humano es rizomática, entonces no sorprende que un diseño editorial deconstruido sea perfectamente comprendido por los lectores posmodernos. El diseño editorial deconstructivo ya no es una postura retadora ante el lector. El sistema lo ha asimilado y lo ha comercializado, y “el diseño editorial comercial lo mina todo”.

Así y todo, cabe preguntarse: ¿es esta asimilación por el sistema el fin deseable para algo que había nacido con el propósito explícito de ser en sí mismo anti-sistémico? El diseño editorial deconstructivo se levantaba en su momento contra la imposición homogeneizadora de una identidad proclive a la defensa de los valores instituidos por el poder hegemónico. Sin embargo, ese poder, con su capacidad para asimilar

²⁴ *Ob. cit.*, p. 302.

en su seno y bajo sus propios valores a lo que en algún momento le fue contestatario, logra convertir en propia a la deconstrucción misma. ¿Por qué? Tal vez sea porque la deconstrucción por sí sola no basta, porque no puede ser el lugar definitivo de llegada, porque tiene que señalar un tránsito hacia alguna otra cosa que es, en definitiva y a la larga, la única que puede darle un verdadero sentido revolucionario.

Bibliografía

- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima-La Habana, Educap/EPLA – Instituto de Filosofía del CITMA, 2007.
- Krieger, Peter, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, vol. XXVI, n° 84.
- Tapia, Alejandro, “Retórica de la reconstrucción”, *El árbol de la retórica*, en: <http://elarbodelaretorica.blogspot.com/2007/06/retrica-de-la-deconstruccin.html> (último acceso: 03/09/2009).
- Fabelo Corzo, José Ramón y Álvarez Sánchez, Bertha Laura, “Diseño editorial y placer estético”, 2012 (en vías de publicación).
- López Valdés, Mauricio, “Del buen parecer al bien entender: las estructuras discursivas y tipográficas del libro”, *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, México, Designio Temas, Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico, 2004.
- Moreno, Horacio, *Cyberpunk, más allá de la Matrix*, Barcelona, Círculo Latino, 2003.
- Zárate, José Luis, *Entrevista* (concedida a Bertha Laura Álvarez Sánchez el 10 de octubre de 2012).

EL SILENCIO SONORO: LA POÉTICA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Víctor Toledo¹

Hoy hablaremos de un magnífico texto iluminador, con largos años de investigación y trabajo; libro del que me siento orgulloso editor: *Experiencia y expresión de lo inefable, la poesía de San Juan de la Cruz*² de la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez. Como su nombre lo indica versa sobre la experiencia del camino místico de la ciencia y la conciencia hacia el encuentro con Dios, en la tradición mística cristiana española, y sobre la poética (estructura rítmica, prosodia, retórica) y su simbología para lograr expresar lo inexpressable: estas dos ciencias y técnicas están unidas y se sirven mutuamente para lograr la gran poesía inmortal de quien pudo hablar con Dios. San Juan de la Cruz se adelanta a nuestro tiempo, en donde es casi necesario que un poeta pueda explicar con su poética su cosmovisión y sus aportaciones a la renovación de la lengua y la reparación del Centro provocada por el permanente Caos.

Me queda más claro, gracias a la detallada investigación de la Doctora María Auxiliadora, que estas vías místicas provienen de las más antiguas tradiciones arcaicas, no sólo hebreas, sino griegas, egipcias, etc., en un sentido esencial, pues el viaje al inframundo para encontrar la iluminación, la catábasis, es el viaje órfico, prehispanico, occidental y oriental. La mística fundamentalmente es la misma: Dionisio (la noche, el caos, el hijo preferido de Zeus): primer nivel. Hermes, el comunicador de los tres mundos (el subterráneo, el terreno y el celeste) es el inventor de la lira y por lo tanto, de la poesía: segundo nivel. Mientras Apolo, el Dios sol, el cristo cristalino, es la culminación

¹ Doctor de Filosofía en Filología por la Universidad Lomonosov, Moscú, Rusia (1987-1992); Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México (1987). Es profesor-investigador titular de tiempo completo adscrito a la Maestría en Literatura Mexicana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

² Colección La Abeja de Perséfone, BUAP, 2013.

de este periplo: tercer nivel; para el iluminado como Orfeo (el cristo del amor por la pareja), Ulises o Dante, Quetzalcóatl o los gemelos de Xibalbá. Estos tres niveles de descenso y ascenso a la revelación son las tres caras de Zeus o de Jesús. La simbología de San Juan de la Cruz, es tan profunda como su verdadera simbología, exacta y amplia hasta lo infinito, que también puede recordar la mística que, trascendiendo el cuerpo carnal, convierte en una llama azul espiritual el secreto más hondo del amor. “la profunda sabiduría de San Juan de la Cruz sobre la relación entre el hombre y Dios funda la estructura de su cosmología espiritual, cuya base se erige en las diferentes entidades internas, naturales y sobrenaturales que conforman el ser”.³ Dice María Auxiliadora, más adelante:

[...] el secreto de la fecundidad de sus símbolos poéticos es que ha llegado, en la visión ontológica del ser de las cosas, a descubrir las misteriosas analogías que ligan los seres del universo material con los seres del universo espiritual [...] San Juan [...] recibió ya definido el esquema de las tres vías para alcanzar la unión trascendente, pero entre sus valiosos aportes destacan tres contribuciones: la elaboración explicativa de las tres vías en sus tres poemas mayores, y la explicación teológica de los principios a los comentarios.⁴

Hay que decir que también fue impulsado por una necesidad pedagógica para las monjas Carmelitas. Si mística significa misterio, ya se hallaba en la filosofía hermética para el conocimiento del mundo sagrado, así dice María: “en la antigua alquimia se habla de una secuencia de muerte, salvación y resurrección. La primera fase comprende el nigredo o melanosis (descenso del ego a los infiernos); la segunda (...) el albedo o leukoda (hallazgo del alba); y la tercera [...] el rubedo u *oiosis*, que señala alquímicamente la expansión de la materia”,⁵ así recordamos el viaje del alma griego desde los Campos de Asfódelos, hasta el Aqueronte y el descenso a los infiernos, la purgación y su resurrección órfica, la noche convertida en sol y miel.

³ María Auxiliadora Álvarez, *Experiencia y expresión de lo inefable, la poesía de San Juan de la Cruz*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

Para Jean Baruzi, como dice Álvarez, el símbolo revela la potencia creadora del poeta, aunque no estamos totalmente de acuerdo con el citado Dámaso Alonso,⁶ cuando dice que sus imágenes no tienen correspondencia “a términos de realidad”, pues el color rojo, por decir algo obvio, simboliza peligro (el semáforo) tanto en la ciudad como en el campo (el veneno de animal o insecto); pero, del mismo modo, sangre, belleza, vida, etc. Su “especie de lógica interna —dice— tiene en él mismo su necesidad y justificación”, nosotros creemos que el símbolo, en tanto verdadero, es real también (en distintas formas o despliegues de lo real que tienen un único origen) y por lo tanto, como toda nuestra realidad en sus formas y cosas, presenta correspondencias infinitas en espejo, de ahí la capacidad simbólica, mágica, transformadora, de predicción o curación, de anulación del tiempo, de incidencia en la realidad. El símbolo es el eje entre el inframundo, la tierra y el cielo, entre lo imaginario y lo real. Y esto, creo, lo sabía muy bien San Juan; de ahí su poderosa poética y poesía (tan funcional como la arquitectura). Sobre la “Noche oscura del alma” y el “Cántico espiritual”, dice Álvarez: “En ambos poemas se despliegan las mismas imágenes y símbolos y el mismo trasfondo doctrinal, la transformación o unión del alma con Dios”,⁷ es decir: la unión del alma con el ser y con todas las cosas de la naturaleza en un estado puro.

Sobre “las canciones que hace el alma en la íntima unión con Dios”, donde la llama de amor viva es Dios, sentimos que hay la asimilación de la doctrina de Orfeo, el “Cristo del amor por la pareja”, pues recordemos que el amor por Eurídice, está más allá de la carne, de la vida y de la muerte e implica una resurrección, como en el caso de Perséfone. Claro, el santo invierte los ejes, no parte necesaria o puramente de la carnalidad (o no llega explícitamente a eso), pero su simbología igual se puede extender (poéticamente) hacia esta materia, como en el caso de los poetas sufís que enseñaron a Octavio Paz que el amor por el

⁶ Tampoco José Ángel Valente, en otra variante de la interpretación: “Según Valente, la lectura de los textos sanjuanistas por parte de Dámaso Alonso fue altamente perjudicial para una aproximación más adecuada a la poesía de San Juan de la Cruz, porque esta lectura ‘penetra la inaccesibilidad a la obra de San Juan, y entonces aparece el disentimiento que caracteriza la propia lectura de hoy, restrictiva y condicionada por los elementos excluidos 1) Las relaciones mutuas entre poesía y experiencia mística. 2) El problema textual que elimina la comprensión doctrinal y estética. 3) Las fuentes que separan lo literario de lo doctrinal”. (“Formas de lectura y dinámica de la tradición”, en *Hermenéutica y mística*, p. 26).

⁷ María Auxiliadora Álvarez, *ob. cit.*, p. 47.

cuerpo material de la amada también es el amor por un templo espiritual. Y es parte, asimismo, de lo divino. La sensualidad de San Juan, no forzosamente debe apartarse totalmente de una dulce carnalidad, de un sugerente erotismo, puesto que la raíz del símbolo también la toca, y no olvidemos traer a cuenta la fuente original, *El cantar de los cantares*, del otro poeta sabio, Salomón. Pero pasa lo mismo con un eje inclinado más hacia el significante que al significado o viceversa (el conceptismo y el barroco). Pues todo en Dios, hasta su materia, se transforma por el amor, que es lo que trasciende a la muerte por medio de la fe, el secreto final y más poderoso de todos (igual que la Resurrección, donde en este máximo nivel se identifican). Desde luego que estos son los ecos que me provoca en el oído el libro marítimo, argonautico, de María; no es que ella diga esto, no obstante expresa claramente la unión dialéctica entre la mística (con una praxis meditativa, cognitiva y experimental), la poética y la poesía simbólica-real del gran poeta. Se ocupa, en todo el texto, de deslindar sus formas y expresiones para un mayor conocimiento de los más grandes poemas de la mística española, los poemas de San Juan.⁸ Muestra el profundo conocimiento místico de San Juan en la construcción estructural de este y del poeta, desde esa vía esencial en tres etapas generales, que se pueden asimismo desdoblar: pero la fotografía del código genético poético del gran ser-universo-poema ya está tomada por María.

Así nos describe la etapa sensitiva (inicial): “Su esencialidad es la privación de la luz natural que dará lugar a luz sobrenatural. Es el periodo de la delectación y la humilde confrontación con sus propias miserias, cuando todo el ser se embarga de dolor: es el tiempo de la lucha del ser consigo mismo para vencer los defectos y vicios y abrir una senda interior aireada y pulcra”.⁹ Recuerdo *Sendas de Oku*, del gran Basho; el camino de la iluminación espiritual, en esta tradición mística

⁸ Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542-Úbeda, 1591). Miembro de la orden del Carmelo, como Santa Teresa de Ávila, víctima de persecuciones e intrigas como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz es el mayor representante de la poesía mística del siglo XVI. Su obra, breve e intensa, comprende romances, canciones y glosas ‘a lo divino’, así como tres composiciones fundamentales: *Noche oscura del alma*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*. Subida al Monte Carmelo, una de sus producciones más conocidas, es un tratado en prosa que explica la *Noche oscura del alma*. Su poesía funde, en un tono místico, dos tendencias de la lírica profana: la tradicional y la pastoril italianizante. Su preocupación principal es el amor a Dios, que domina toda su obra y se vuelve en depurada expresión poética de la experiencia mística”. María Rosa Palazón, Margarita Peña, Ernesto Prado Velázquez, *Antología de la poesía en lengua española Siglos XVI y XVII*, p. 78.

⁹ María Auxiliadora Álvarez, p. 58.

poética oriental, hacia un lugar sagrado de purificación, también como una ruta física real, del caminante hacia el encuentro consigo mismo y, por lo tanto, con Dios.

“La segunda etapa o vía iluminativa se relaciona con el hallazgo de la luz mas no todavía con la unión divina, es el llamado tramo de los profecientes [...] denominados los ‘aprovechados’ por Santo Tomás y correspondientes a ‘los llagados’ de San Juan y los transeúntes del albedo de la alquimia. Las características principales de esta segunda vía son la contemplación o amor y la iluminación o conocimiento intuitivo”.¹⁰

“La vía unitiva corresponde al alma que ha llegado al grado sumo de perfección, y se denomina en el tramo de los perfectos para Santo Tomás; el de los cauterizados para San Juan, o los designados del rubedo alquímico [...] la primera vía circunscrita a la auto-negación [el desprendimiento del yo, y la pérdida del temor a la muerte, digo yo, de *las enseñanzas de Don Juan de Castaneda*] y a la nada, es la que se ha remontado por libre albedrío; y la segunda vía circunscrita al anhelo de lo divino, es la que ha transitado merced al don infuso de Dios [...] cuando el alma colmada de gracia accede a la presencia unitiva de Dios”,¹¹ dice Álvarez.

Finalmente el libro se extiende doctamente sobre la ecuación amorfe, el proceso de transformación del alma en dios —tesis esencial de San Juan—, el matrimonio divino, el amor trascendente. Pero antes de terminar me quiero detener sobre el problema esencial de la mística, de la poesía, del amor y de la vida: el lenguaje, desde los términos aquí planteados.

Los poemas de San Juan aluden a las cinco vías de purificación mística hasta la unión con Dios. El camino hacia Dios es el camino hacia nosotros (y a los otros: “yo soy los otros”). Dios está dentro de nosotros (nos: nosotros-otros) y somos otros desde el yo (otros rostros) que alude a la Yod (y permutándolo a Dios, a Yavhé, al verbo doy). Además, decíamos, San Juan es un poeta moderno, como Juan de Mairena lo pedía, en el sentido de que puede expresar conjuntamente, a la perfección, su poética compleja y su mística, y dialogar con ellas para enriquecer sus poemas y desde estos, a su vez, potenciar su poética-mística con su

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹ *Ibidem*, p. 60.

propia experiencia y expresión. “Proliferan oxímoros y paradojas [...] el mismo San Juan ha explicado en sus Comentarios que la amalgama de contrarios que nutre su lenguaje poético-místico se refiere a la reunión de categorías conceptuales (entidades naturales y sobrenaturales) y no a figuras literarias”¹² [esto nos da aún más la razón, pienso, sobre el descuerdo con el gran estudioso Dámaso Alonso]. Si “la inefabilidad del lenguaje es consecuencia de la inefabilidad de la experiencia”, entonces, en el gran poeta, la poesía recurre a la música, que es el ritmo del universo, del surco cósmico, de la cuerda de la lira dorada, a las cuerdas que vibrando dieron origen al Uni-verso y al Cosmos, al silencio expresivo y la contradicción para superar —de alguna manera— a la muerte y al vacío, a la inefabilidad. “Aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual sonorossimamente en el espíritu” dice San Juan en su comentario a la Canción 14 del *Cántico espiritual* 766.¹³ Por cierto, Juan viene del hebreo y significa “Dios es propicio”, o “Dios se ha apiadado”, también “Pleno de Gracia” (Yohanan: Yavé es benigno). La música callada es un pronombre de Dios, aclara con otros Álvarez, junto a la soledad sonora nos muestra San Juan “el toque inefablemente delicado del Verbo”. Sabe que su verso proviene del Verbo (con mayúscula) del Ver, del ser iluminado plenamente: agraciado. Así las palabras poéticas danzantes, rítmicas, curativas, reveladoras de María Sabina, eran dictadas por *El libro de la luz* en el que sólo ella leía. “El lenguaje inefable da lugar a la escritura paradójica y está denominado como el lenguaje de los místicos”,¹⁴ comunicando lo incommunicable. El verbo es sustancia, sustancia divina dice San Juan (como el símbolo). “Consciente del riesgo de perder su ser al ganarlo, el esfuerzo de la palabra que interrumpe su propia contención pugna también por preservar su matriz de silencio” dice la otra María.¹⁵ La lengua habla, el silencio es esencia de la poesía, que por cierto, es muy particular y trabajado en la poesía de María Auxiliadora. En la poética de San

¹² *Ibidem*, p. 64.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

Juan descubrimos rasgos asimilados por la poética de la venezolana. “La sobreabundancia de sentido embate contra las formas instituidas del lenguaje para ingresar en el mundo de lo inefable (...) Palabra o silencio o viceversa (vida-muerte-muerte-vida se suceden en aparente sucesión de antinomias (“que muero porque no muero”).¹⁶

Palabras de cristal irrompible, silencio transparente y profundo como una fuente cristalina, del Cristo. Silencio consciente pleno de la comunicación sobrenatural, Silencio Sonoro.

El libro de María desarrolla una excelente tesis lingüística sobre la expresividad, sintaxis y semántica de este Silencio. Y cita a Ortega y Gasset: “los místicos han sido los más formidable técnicos de la palabra, los más exactos escritores [...] en todos los lugares del mundo, los clásicos del idioma, del verbo, han sido los místicos. El clásico del lenguaje, el místico, se hace especialista del silencio”.¹⁷

Del lenguaje de Dios, María se cuestiona si la dificultad de la expresión inefable asciende proporcionadamente de la vía purificativa a la unitiva, “liberando sucesivamente un metalenguaje cada vez más autónomo”. La lengua habla, decía Nietzsche, en la poesía, “de la efervescencia lingüística sanjuanista estallan repentinos neologismos (ombumbración, divinal, vibramientos) [como con María Sabina, digo, pues la lengua es una donación] abriendo por dentro nuevos horizontes semánticos a la lengua”¹⁸ y diría Heidegger (otro místico neologista) a la Casa del Ser que la palabra poética construye para el retorno de lo sagrado.

Bibliografía

Álvarez, María Auxiliadora, *Experiencia y expresión de lo inefable, la poesía de San Juan de la Cruz*, México, BUAP/Ediciones Lirio, 2013, (Colección La Abeja de Perséfone).

Palazón, María Rosa, Margarita Peña y Ernesto Prado Velázquez, *Antología de la poesía en lengua española: siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 1971.

¹⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 73.

¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

ARQUITECTURA NOVOHISPANA Y MESTIZAJE CULTURAL

*José Antonio Pérez Diestre*¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

La presión de una economía globalizada y la creciente accesibilidad a los medios masivos de comunicación —especialmente el internet—, entre otros factores, posibilitan la interculturalidad, pero también han propiciado el desvanecimiento gradual del lazo que une a cada individuo con sus raíces. De ahí la necesidad de reafirmar los valores propios; cuanto más estemos empapados de nuestra cultura, tanto más seremos capaces de retroalimentarnos de otras, sin que esto ponga en riesgo la identidad propia.

El intercambio cultural no es un fenómeno reciente, ha estado presente a lo largo de la historia. En la época renacentista europea se sentaron las bases para que se originaran los procesos de hibridación cultural que se perciben hasta nuestros días. Muestra de ello son las diferentes creaciones artísticas procedentes de contextos variados, con las que “se hace evidente que, tanto las artes como las culturas no han dejado de mezclarse entre sí a lo largo de los tiempos más allá de cualquier frontera”.³

Es así que se gesta la identidad de cada pueblo latinoamericano, a través de la mezcla cultural que resulta de la conquista europea, cuando los pueblos prehispánicos fueron convertidos en un receptáculo de valores ajenos, al tiempo que los conquistadores se retroalimentaron con las costumbres y valores de los nativos americanos. A través del arte podemos dar cuenta de este proceso, pues

¹ Doctor en Historia del Arte, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

³ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, p. 40.

tanto los criollos como las culturas que le dieron origen, expresaron artísticamente su visión del mundo.

Este testimonio reside en las obras arquitectónicas, pictóricas, escultóricas y literarias —entre otras— que aún se conservan, y que nos transportan, en la historia, hasta nuestra raíz cultural. Si bien en México aún se conservan algunas costumbres y tradiciones cuya raíz se remonta a la época precolombina, es evidente que las nuevas generaciones han perdido gradualmente el vínculo con la identidad y valores propios, mismos que se hallan plasmados en el patrimonio cultural.

El arte no es solamente una fuente inagotable de goce estético, es además una huella, una evidencia de nuestro pasado histórico. A partir del arte es posible remitirnos a nuestra raíz cultural, y es por eso que la obra artística constituye una parte importante del patrimonio de un pueblo. Es evidente el estrecho vínculo entre el patrimonio artístico y la identidad cultural; por eso es importante dar un justo valor a ese patrimonio que, a su vez, se reflejará en la consolidación de una identidad propia. Además, es imperativo estudiar y preservar esa riqueza y hacerla accesible tanto a sus herederos como a los de otras culturas.

La escritora, historiadora y crítica de arte Françoise Choay, al destacar particularmente el valor de las obras arquitectónicas, se apoya en lo que un clásico en el estudio de la arquitectura como John Ruskin⁴ opinaba al respecto: “podemos vivir sin [la arquitectura] y también podemos adorar sin ella, pero no podemos recordar sin ella”.⁵ Ruskin, según Choay, asegura que “la arquitectura es el único medio del que disponemos para mantener el vínculo con el pasado, al que debemos nuestra identidad y que es constitutivo para nuestro ser”.⁶ En consonancia con estas premisas es que en esta oportunidad, abordaremos la arquitectura virreinal de la Nueva España (siglos XVI y XVII) y, específicamente, el aporte de los elementos indígenas a la visión europea y viceversa.

⁴ John Ruskin (1819-1900) fue un importante escritor, crítico de arte y reformista inglés, que ejerció una importante influencia en los gustos de la época. Fue conocido sobre todo por sus monumentales estudios de arquitectura y sus implicaciones históricas y sociales. Entre sus textos más significativos se encuentran: *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia*.

⁵ Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, p. 123.

⁶ *Idem*.

De esas expresiones, bastas y ricas en matices particulares, tomaremos únicamente las de la arquitectura de algunas iglesias barrocas de Latinoamérica. En ellas podemos notar una serie de variables del mestizaje cultural y de la influencia del discurso cristiano y mariano, las cuales se reflejan claramente en estilos arquitectónicos que fluctúan entre elementos específicos del arte ibérico y la asimilación por parte de las manos indígenas, que fueron las que edificaron u ornamentaron los edificios y las iglesias del virreinato.

La arquitectura colonial de México —y también la de otros países de Latinoamérica— refleja en innumerables detalles la combinación de muchos elementos constitutivos de la nacionalidad hispana con otros que evidencian antecedentes indígenas. Con la colonización se produjo la caída del antiguo Imperio Mexica y la creación de la Nueva España; la cultura española se sobrepuso a los restos de la cultura mexicana primitiva, formada —a su vez— con la herencia de otras culturas prehispánicas antiquísimas. Sobre los restos de muchos templos y otros edificios indígenas, la reconstrucción de la nueva ciudad de México, superpuesta a las ruinas de Tenochtitlán, logró conservar la continuidad histórica de la cultura mexicana, que siguió desarrollándose alrededor del mismo núcleo de tradiciones y de población. En el sitio donde se encontraba el Templo Mayor de los aztecas comenzó a levantarse la iglesia cristiana, que más tarde llegó a ser Catedral, y en la Plaza de Armas se construyó el Palacio de Cortés, que después fue de los Virreyes. Con el mismo material y mano de obra de los indígenas se erigieron los grandes monumentos del arte colonial mexicano a lo largo de los siglos XVI al XVIII.

El barroco europeo, según diversos especialistas, constituye una manifestación del arte que expresa el espíritu de la Contrarreforma; hay quienes, incluso, lo definen como un arte jesuita por las relaciones con Martín Lutero. En Italia, los edificios barrocos son marmóreos y de tipo palacial: los templos son palacios de Dios y de los Papas; el oro, la plata y las perlas preciosas figuran en forma adjetiva. Las estructuras nuevas rompen la medida geométrica propia del equilibrio renacentista, para así expresar el ritmo envolvente, a veces quebrado, atormentado; sin embargo, en España el barroco es más severo, más sobrepuesto al trabajo de las formas, a la precisa lógica herreriana y a la subyacente estructura militar de

los templos-fortalezas medievales. La escultura es agresivamente naturalista, con Cristos sangrantes, vírgenes con puñales auténticos clavados en pechos cubiertos por ropajes verdaderos y con coronas cuajadas de joyas sobre auténticos cabellos humanos. El arte barroco en España acentúa la expresión del dolor y el sacrificio. En este sentido, podemos afirmar que este tipo de barroco es muy cercano tanto a la iconografía como a las connotaciones ideológicas que se manifiestan en el barroco de Latinoamérica y, específicamente, en la arquitectura virreinal. Según Pedro Henríquez Ureña:

La arquitectura de tipo europeo aparece en los países dominados por España poco después del Descubrimiento. En los primeros edificios, los de Santo Domingo y Puerto Rico, se combinan las formas de la Edad Media (la estructura es ojival) con las del Renacimiento (sobre todo en las portadas, con arcos de medio punto); es el estilo isabelino, que corresponde a la época de Isabel la Católica.⁷

El barroco latinoamericano es un arte fundamentalmente virreinal que, en la mayoría de los casos, fue producido por el genio creador de artistas criollos. Pero estos artistas no estaban aislados, su arte es el resultado de esa “fractura” entre la visión europea y la indígena. Si tenemos en cuenta que la formación de la Nueva España trajo como consecuencia un nuevo paradigma cultural para los indígenas y, por resultado, una necesidad inminente de encontrar y definir su personalidad, podemos entender que el arte novohispano está sujeto también a una sollicitación exterior: las novedades artísticas que se planteaban en la Europa de su tiempo y que pasaban a América. Europa no dejó nunca de ser el modelo teórico que se trata de igualar y aún sobrepasar en el arte de Iberoamérica. El bombardeo de novedades es continuo, no pocas veces traídas por artistas que pasan, ya formados, de España a la Nueva España. No obstante, las novedades encajan con dificultad.

La importación de pinturas, por ejemplo, es muy reducida; las nuevas formas penetran indirectamente de los grabados en lámina. La importación de escultura en el siglo XVII tampoco es abundante. Los arquitectos que vienen tienen que servirse de una mano

⁷ Pedro Henríquez, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, p. 48.

de obra indígena, con costumbres y usos distintos. De ahí que las novedades formales europeas resientan en la Nueva España un proceso de adaptación que de alguna manera las desfigura o, mejor dicho, las reconfigura.

Así pues, en el arte que se va creando en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII participan esas tres fuerzas contradictorias y a la vez formadoras: la inercia conservadora que trata de trasladar mecánicamente, desde la metrópoli, lo que allá se considera a la vez propio y universal; la actitud también preservadora de lo propio de una cultura subalterna obligada a buscar en los resquicios que deja la cultura dominante formas autónomas de manifestación; y la sollicitación exterior de innovaciones inherente a la propia dinámica sociocultural de los espacios coloniales. El resultado corresponde absolutamente a la sociedad novohispana de la que es manifestación refinada; también ella tiene en su seno la fuerza conservadora característica de la sociedad colonial: obedece a un impulso de cambio propio de toda sociedad y depende del mismo proceso histórico de una Nueva España. Dentro de este marco, el estudio del arte resulta un elemento clave.

El concepto de arquitectura colonial está inevitablemente vinculado al provincialismo y, en el caso de América Latina, la provincialización la establece su condición de zona receptora relacionada y dependiente de los centros culturales europeos. De acuerdo con Palm “es provincia todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo”.⁸ En Latinoamérica, la arquitectura se distingue por recibir con retardo los elementos de los centros creativos, ya que la cultura europea importada durante la Colonia estuvo naturalmente condicionada por las diversas circunstancias geográficas, económicas, históricas, políticas y sociales a las que tuvo que adecuarse. Pero la influencia de los paradigmas europeos no fue la única fuente de inspiración para que los indígenas trabajaran en el arte colonial.

Con el transcurso de los años, la sociedad colonial se fue convenciendo de la capacidad estética de los indios, que empezaron a

⁸ Edwin Walter Palm, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*.

ser respetados como artistas. Desde el siglo XVI se había apreciado su poder de imitar los modelos llegados de Europa a través de estampas, pero lo que en el siglo XVIII se hizo latente fue su capacidad de expresarse con cierta libertad. No se puede restringir este barroco indio-español sólo al virreinato de la Nueva España, porque aquí y allá pueden señalarse ejemplos de la influencia de la mano de obra indígena; tanto en México en la Iglesia de Tonanzintla como en Perú en la Iglesia de San Agustín. Obviamente este arte respetó y mantuvo las normas estructurales europeas, aferrándose a las formas tradicionales, como la cruz latina o la planta jesuítica. Su decoración mantuvo el espíritu barroco de horror al vacío. Pero la mayor novedad que ofrece esta decoración es su gusto por la temática americana, como los elementos de flora y fauna, así como por la regresión a motivos de ascendencia renacentista o del pasado precolombino.

Además, lo que interesa destacar de este género artístico en Iberoamérica es que, ya instalados en el barroco, los rasgos de las construcciones aluden a la nueva concepción espacial, que afecta a la estructura propia de diversos templos religiosos por causa de su dinamismo. El espacio barroco adoptó dos tipologías, la *centralizada* y la *longitudinal*, ya que el templo es un centro y un camino donde se manifiestan los dogmas fundamentales de la religión católica. Hay que tener presente que el rasgo fundamental de la sociedad americana fue el sentimiento religioso, de carácter esencialmente cristiano. Esta sociedad vino acentuando su vocación religiosa desde el siglo XVI. Un siglo después, con la llegada del barroco, se completa buena parte de la cristianización de los indios, que junto a los criollos y mestizos participan plenamente en la liturgia y de las devociones de la vida católica, quedando integrados en hermandades que siguieron los modelos españoles, especialmente los de Sevilla.

Los rasgos diferenciadores de la arquitectura antes descritos (centro y camino) se pueden localizar en la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, levantada en las cercanías de la ciudad de México, donde ocurrió la famosa marifonía al indio Juan Diego; otro ejemplo similar se encuentra en la iglesia de la Orden Tercera del Carmen, propia de la arquitectura brasileña del siglo XVIII.

Podemos entender fácilmente que los tipos arquitectónicos transmitidos de España a América, recibieron una mayor comprensión formal en los centros urbanos más importantes, puesto que allí es donde se encuentran los artífices más expertos y la mano de obra más capacitada. Pasan por procesos disímiles de transformación que pueden ser de simplificación, exageración, incompreensión formal, añadidura de aportes locales mezclados con elementos deformados por una interpretación deficiente y ejecución inexperta y tosca. El problema de la mano de obra indígena se constituye en un factor de cambio en la arquitectura colonial, y las diferencias atribuidas a los aportes de sensibilidad indígena se manifiestan en alteraciones y deformaciones del proceso de reelaboración de formas y conceptos importados. A un nivel artesanal, la mano de obra indígena se despliega con grados desiguales de habilidad: desde las obras de gran rusticidad hasta las que revelan un dominio del oficio en nada inferior al de la mano de obra europea. Esto quiere decir, desde distintos puntos de vista, que la arquitectura novohispana, colmada por los imaginarios europeos y americanos, no representa propiamente una fractura como lo fue la conversión indígena o la integración social; el arte, con toda su expresión vital, constituyó más bien una coyuntura entre dos perspectivas completamente ajenas pero que pudieron integrarse en un solo discurso. En un sentido más general, podemos afirmar igualmente que la arquitectura del barroco novohispano, como uno de los lenguajes del arte, generó una reflexión sobre la identidad del individuo iberoamericano, en cuanto no sólo imitó de buena forma los modelos europeos renacentistas y manieristas de más prestigio, sino que con la introducción y la aceptación de la mano de obra indígena, el paso de lo universal a lo propio se nutrió de toda una nueva sensibilidad frente al arte mismo y, por consecuencia, en las relaciones humanas entre los españoles y los indios.

Bibliografía

- Bialostocki, Jan, "El barroco, estilo, época, actitud", en *Boletín del CIHE*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, número 4.
- Choay, Françoise. *Alegoría del Patrimonio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

- Chueca Goitía, Fernando. “Desgracia y triunfo del Barroco”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, España, 1962, Números 42-43.
- Chueca Goitía, Fernando. *Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad de Madrid, 1967.
- Foster, George, *Cultura y Conquista*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, España, Editorial Paidós, 1999.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la Cultura en la América Hispánica*, México, FCE, 1963.
- Palm, Edwin Walter, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, No. 9.
- Ruiz Moreno, Luisa. *Santa María Tonanzintla: el relato en imagen*, México, Conaculta, 1993.

RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y CIENCIA A TRAVÉS DE LA LECTURA DEL ENTORNO INDIVIDUAL

Mario Calderón¹

La metaficción es una tendencia muy vital en la narrativa mexicana contemporánea. El antecedente más antiguo en el mundo es la Biblia, donde el creador, Yahvé, se introduce como protagonista y aparece en su novela a través de su hijo, Jesucristo, con quien constituye una sola persona; Jesucristo actuó con el conocimiento de un plan narrativo; en español, los antecedentes son el *Gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca y la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno.

En México la metaficción ha sido cultivada por David Toscana, Rosina Conde, José Sánchez Carbó, Guillermo Samperio, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Guadalupe Dueñas, Óscar de la Borbolla, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Hernán Lara Zavala y otros. Consiste en considerar el mundo como un cuento o una obra narrativa donde las reglas de la estética corresponden a las leyes de la física.

Esta tendencia de la narrativa desembocó en un descubrimiento científico, donde la literatura hace aportaciones a la física y, de esta manera, el entorno de un individuo es equiparable a la página de una obra narrativa susceptible de lectura mediante varios códigos que, al ser considerados como partes de un nuevo sistema de comunicación, permiten conocer detalles generales del pasado, presente, e inclusive del futuro de una persona, objeto de la lectura e interpretación, sin que esta se exprese oralmente. Este método de lectura e interpretación del entorno, de mi autoría, fue sujeto a experimentación, con éxito, en la Facultad de Psicología de la BUAP. Existe una constancia del experimento y varios críticos y escritores como Ignacio Trejo Fuentes,

¹ Doctorado en Pensamiento y Cultura en América Latina y en Literatura Hispanoamericana. Líder del Cuerpo Académico consolidado de PROMEP "Literatura y cultura mexicana: tradición y ruptura".

Vicente Francisco Torres, Herminio Martínez, Marco Tulio Aguilera Garramuño y otros, han dado fe de su efectividad mediante varios artículos. En el presente trabajo se explicará el método.

Este descubrimiento científico coincide con la teoría del “orden implicado” del físico inglés David Bohm,² quien afirma que, en cualquier fragmento de la materia, se encuentra la información de todo el universo; así como lo propone Borges en *El Aleph*; la diferencia respecto al texto de Borges es que cualquier sitio es un *Aleph*.

Antecedentes del método

Durante mis estudios de Maestría en Literatura Iberoamericana, cursé en la UNAM la materia Seminario de cuento con enfoque psicoanalítico, impartido por la Doctora Paciencia Ontañón. Más tarde, bajo la dirección de la misma Doctora, realicé mi tesis *El Diosero de Francisco Rojas González* para obtener el grado.

En este tipo de análisis, intenté, como objetivo principal, la búsqueda de lo que subyace bajo la apariencia común, esto es, la realidad del inconsciente. Aprendí que cada oración y cada acto narrativo, desde la perspectiva del simbolismo onírico freudiano, constituye una expresión con dos niveles de significado: el denotativo y el connotativo, por tanto, en cada cuento localicé dos historias: una superficial y otra profunda. Esos trabajos se encuentran hoy publicados por la BUAP en el libro *La luz del topacio, ensayos sobre cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*.

Más tarde apliqué el mismo método de interpretación a situaciones de la vida diaria. Esto sucedió en los salones de clase de la preparatoria Lázaro Cárdenas, de la BUAP, donde impartía clases de Literatura. La práctica consistía en hablar de sucesos del pasado de los alumnos, basándome en el simbolismo del inconsciente expresado por Sigmund Freud o en el criterio adoptado por él que se encuentra fundamentado en Aristóteles: Ante el asombro propio y de los estudiantes, acerté en más de un 90 por ciento. Continué mis experimentos de manera casi obsesiva sabiendo que, tal vez, casualmente, había realizado un hallazgo.

Empezó a buscarme gente de otras unidades académicas e inclusive personas ajenas a la Universidad para que yo les descifrara aconteci-

² David Bohm, *La totalidad y el orden implicado*.

mientos de su pasado. Me presenté a un experimento en la Facultad de Psicología de la BUAP. Ahí, en la clase de Medición de Escalas de Conducta, con los alumnos del sexto semestre, realicé veinte aseveraciones sobre hechos concretos ocurridos en su pasado. Acerté en el 100 por ciento frente a la supervisión de una maestra y del director de la facultad, que en ese momento era el doctor Rodolfo Espinoza. Se me extendió una constancia sobre el experimento.

Percibí entonces un iceberg, supuse que el entorno tiene una estructura que hasta el momento se desconoce. Lo supuse debido a las siguientes razones:

- a) Yo no poseo ninguna cualidad especial, sino que el fenómeno, hasta el momento, ha sido resultado de la observación y la experimentación, consecuencia directa del estudio. No dudo que existan personas con capacidades de percepción especiales, pero no es mi caso. Si yo tuviera cualidades de ese tipo, el asunto que estoy tratando no tendría sentido, debido a su naturaleza no científica. De esa manera no podría ser objeto de enseñanza.
- b) El hallazgo es real, no puede negarse, ya que inclusive se me extendió constancia de un experimento en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Puebla, donde laboro y —además— puedo sujetarme a experimento frente a quien lo desee y cuantas veces sea necesario para que el método quede demostrado.
- c) Reflexioné que algunas filosofías se han transmitido a través de obras literarias; son los casos de las ideas de Miguel Unamuno, Jean-Paul Sartre o Albert Camus. Imitando a esos filósofos escribí un libro de cuentos, donde narré varios ejemplos explicando el hallazgo y el método. El libro se llama *Destino y otras ficciones*.³ Fue publicado en noviembre de 1998. Hoy ha aparecido la cuarta edición; todas las ediciones han constado únicamente de mil ejemplares.
- d) Han aparecido ocho reseñas del libro y tres entrevistas en las revistas y diarios más prestigiosos del país, escritas también por críticos literarios especializados. En ellas se habla favorablemente

³ M. Calderón, *Destino y otras ficciones*.

de mi hallazgo científico, porque, además, tuve el cuidado de demostrárselo a los críticos leyendo su propio entorno.

El libro se ha leído en varias escuelas: la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, la Universidad Autónoma de Chapingo, la Universidad Pedagógica Nacional, algunas preparatorias de la UNAM, así como también en algunos Colegios de Bachilleres. En esas escuelas se lee el libro de cuentos y —posteriormente— me invitan a pláticas donde realizo la práctica frente a la sorpresa de los estudiantes.

Claves para la interpretación

Resulta necesario —primeramente— decir que la palabra método, según el Diccionario de la Real Academia, es “un modo de decir o hacer con orden una cosa, modo de obrar o proceder y es un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla”.⁴ Etimológicamente, *método* procede del griego *méthodos* “modo de investigar; busca de conocimientos, acción de ir detrás, de *met* ‘detrás, después’”.⁵

En el caso de este artículo, la palabra método posee el mismo significado de procedimiento para *hallar* la verdad y enseñarla. En este trabajo se expondrá un modo de investigar o un procedimiento para descifrar los signos del entorno y conocer, de esa manera, detalles generales del pasado, presente y devenir de un individuo.

Las claves para el desciframiento o estructuración del método son las siguientes:

1. Debe considerarse el mundo como una obra de arte poético-narrativa o una totalidad susceptible de ser leída. Esta apreciación del mundo tiene muchos antecedentes: en la Biblia, por ejemplo, se dice que hubo un ser creador de la materia. En el nuevo testamento se afirma que Jesucristo es el hijo del Padre y que el destino se encuentra ya determinado. Cerca de su crucifixión comenta que él podría escaparse de la muerte, pero que no lo hace para que se cumpla la voluntad de su padre y para que se cumplan las escrituras. Esto significa que Cristo siempre actuó

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

⁵ Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*, p. 454.

bajo libreto y que, según dice, era el hijo de Dios, el hijo del Creador. Fue como el novelista que de pronto se introduce a su obra como personaje y que inclusive conversa con el lector. Se afirma después que Dios es el Divino Verbo, esto es, la acción o el trabajo, y que este se representa en la Hostia, el pan que es Dios, y que este puede comerlo únicamente quien tenga buen comportamiento. Supongo que quien trabaje y permita trabajar a quienes lo rodean. Hoy es muy importante en la literatura una corriente denominada metaficción. Esta corriente tendría su antecedente más lejano en la Biblia.

El *Popol Vuh* habla también del mundo como una creación de los dioses Tepeu y Gucumatz. Más tarde, en España, Pedro Calderón de la Barca concibe el mundo también como una obra de teatro en *El gran teatro del mundo*. Fray Benito Jerónimo Feijoo, en el siglo XVIII, se refiere también al mundo como el *Teatro crítico universal*. Miguel de Unamuno, en el siglo XX, en su novela *Niebla* entiende también el mundo como una novela donde todos los humanos somos personajes.

Lo más interesante es que el pueblo mexicano, tal vez por herencia cultural indígena o española, comprende también, quizá de manera inconsciente, al mundo como una novela donde existen hombres *vagos y sin traza o destrazados*, es decir, no bien definidos, delimitados o configurados. Quienes son vagos son seres sin éxito y sin futuro. Esta forma de apreciar el mundo, como una novela o una totalidad es, en realidad, únicamente una forma convencional de tomar el mundo para facilitar el análisis o la lectura del entorno.

2. El sujeto de este acto de comunicación es el propio enunciador; el lector es el beneficiario de la comunicación, el destinatario. Él puede leer el entorno de un individuo e inclusive podría no comunicar a nadie sus observaciones.

Algunos de los objetos observados se convertirán en símbolos o adquirirán un valor de acuerdo con las experiencias o referencias culturales de la historia personal del lector. Se ha criticado al psicoanálisis argumentando que propicia la proyección del analista; en el caso de este método, esa proyección es esencial y, por supuesto, más que permitida, necesaria.

3. El entorno de un individuo corresponde a su medio social; los objetos que lo rodean son símbolos de su sociedad, su medio colectivo, general.
4. El espacio equivale al tiempo, es lo plástico del tiempo.
5. El frente de una persona equivale a su presente.
6. Lo que aparece atrás del individuo analizado corresponde a su pasado.
7. La parte situada adelante del sujeto de análisis es materia de su futuro.
8. Lo situado a su derecha reviste la mayor importancia para la persona a quien se lee el entono.
9. Las personas u objetos que se encuentren en el lado izquierdo son de menor importancia para la persona a quien se realiza la lectura.⁶
10. El espacio donde cabe una persona corresponde a un ciclo o un año. Para conocer el tiempo en el que sucedió algún evento representado por algún objeto, únicamente se cuentan los espacios hacia atrás o hacia delante según se esté analizando el pasado o el futuro.
11. El mundo tiene una estructura dinámica, fluyendo, aparentemente subjetiva. Por esa razón, es posible la lectura del entorno. Ejemplo: Si un niño se encuentra atrás de una persona, necesariamente existió en su pasado relación con un niño. Si alguien le da la espalda, significa eso precisamente, que alguien le dio la espalda metafóricamente y no le correspondió.
12. En cada sitio donde se halle un individuo está su presente y toda su historia; cada sitio es un *aleph* del modo como lo comprendía Borges: *lo multo in lo parvo*. Pareciera que lo encontrado en un determinado momento tiene relación con ese momento semántico, ese momento de significado: los puntos del tiempo están conectados por la similitud de significado.

El lenguaje y la estructura del contorno

Existen cuatro tipos de lenguaje susceptibles de ser leídos: el denotativo, el pictórico o pictográfico, el simbólico y el de proyección personal.

⁶ Diferencia de Freud sobre la idea de que la derecha o la izquierda, al interpretar un sueño, tiene relación con la moral; he comprobado que posee relación, pero con mayor o menor importancia.

Lenguaje denotativo

El denotativo, recto o referencial, se constituye por actos humanos propios del sentido común que pueden aparecer atrás, adelante o a los lados de la persona a quien se lee. Estos actos se interpretan de manera literal. Ejemplos: si atrás de la persona a quien se lee el entorno, alguien se toca la cabeza con mueca de dolor, significaría que, en una época determinada, dependiendo del número de espacios respecto a la persona a quien se lee, le dolía la cabeza. Si alguien atrás de la persona, sujeto de interpretación, se frota un ojo, significaría que ese sujeto de interpretación tuvo problemas visuales. Si la persona a quien se lee se toca el oído con rictus de dolor, significaría que tiene problemas auditivos; pero si no manifiesta dolor, puede significar que escuchó algo que le produce o produjo inquietud. Si aparece atrás o a los lados alguna otra persona, niño, mujer, anciano, etc., significa que existe o existió (depende del lugar donde se encuentre) una persona importante con las mismas características.

Lenguaje pictórico

Existe un lenguaje pictórico que puede constituirse por dibujos, fotografías o pinturas de personas, animales u objetos. Tales imágenes deben interpretarse de manera literal.

En el piso o en cualquier superficie plana pueden formarse imágenes mediante el polvo o de cualquier otra manera. Estas figuras deben ser consideradas porque poseen un valor. En el polvo de un pupitre de salón de clase podría *formarse* la figura de una mano; sería símbolo de despedida. Los dibujos de los estudiantes en los pupitres siempre tienen un significado que puede ser interpretado. Incluso en el piso o en superficies refractantes pueden verse imágenes que deben ser memorizadas y tomadas en cuenta porque poseen un valor significativo. Esta clase de lenguaje corresponde a las imágenes que son naturales. Representan el mismo fenómeno del modo de adivinación mediante espejos o mediante la bola de cristal que se conoce como catopromancia; se pueden observar las imágenes sin que exista ninguna relación con la magia o la brujería. Tal vez esas imágenes se observan porque la vida se refleja antes de que se desarrolle.

A mí, como quizá a la mayoría de la gente, lo que más me intriga es el conocimiento del futuro o la adivinación a través del lenguaje

pictórico que hasta la fecha se ha denominado catoptrancia, esto es, observar imágenes del futuro que han de suceder, en espejos, en el agua o en cualquier superficie refractante. ¿Qué significa eso? ¿A qué se debe el fenómeno? ¿Lo perciben únicamente quienes tienen alguna capacidad especial? No. He mostrado esas imágenes a quienes me rodean e invariablemente todos han confirmado que ven esas imágenes, por tanto, son observables por toda la gente. Se requiere sólo que concedan importancia a esas figuras e imágenes, que se forman como las que aparecen y desaparecen en las nubes. Vi, por ejemplo, a Hugo Zemelman rodeado de maestras, en su momento culminante en la UACM. Se trataba de un momento de crisis, momento en que los estudiantes del Doctorado en Pensamiento y Cultura en América Latina nos encontrábamos más presionados. Vi el dibujo del avión donde viajaría con mi familia a París, vi a Nuestra Señora de París, la Virgen de Notre Dame, cuando me la mostró mi hija en una loseta; vi a un compañero de trabajo en un charco de un estacionamiento a la salida de un cine un año antes de que apareciera; vi la tumba de mi padre en las vetas de madera del escritorio. En esas visiones nunca vi mi rostro como jamás lo miro en la vida diaria. Únicamente veo imágenes que no conozco y, en esas condiciones, ¿cómo se puede cambiar el futuro? No existen recursos ni formas. Puedo suponer únicamente que la vida, antes de suceder, se refleja en los sitios que funcionan como pantallas.

El lenguaje simbólico

Los objetos colocados adelante, atrás o a los lados, adquieren un valor de símbolos con base en el principio de analogía: una grieta significa escisión, separación; una piedra corresponde a un obstáculo; un hoyo en el piso equivale a una depresión o una crisis; el piso alfombrado representa una forma de vida cómoda, sin problemas; un piso de mármol puede significar un modo de vida o una etapa de vida elegante o brillante; en cambio, una pared sin aplanado, en obra negra, significa vida con altibajos anímicos, psicológicos, económicos, etcétera.

Los colores del piso o de la ropa tienen también gran importancia. Su valor simbólico tiene relación con la parte del cuerpo donde se encuentre: el verde significa esperanza; el rojo, pasión; el azul, soledad; el blanco, pureza o autenticidad; el gris, lo común, la indiferencia; el negro, tristeza o lo siniestro; el rosa, apreciar el mundo de manera

bella. El color rojo, por ejemplo, si se observa en el pecho tendría el significado de sentimientos intensos; pero si se observa en el pantalón, indicará pasión sexual.

La comida, servida en una mesa, puede significar dinero; los cerillos son símbolo de fuego sexual o de una situación social que podría estallar. Invariablemente se tendrá que atender a la analogía para obtener el significado de cualquier símbolo.

Explicación de la práctica de lectura e interpretación en varios casos. Casos con implicación del pasado

¿Cuándo lo practiqué por primera vez? No lo recuerdo con exactitud: sólo sé que comencé con algunas alumnas, quizá en 1988; ellas me dieron cierta seguridad diciéndome que no andaba tan equivocado. Mi campo de investigación fue el salón de clase. Pedía a mis alumnos que me confirmaran si acertaba en mis argumentos, y les proponía una o dos interpretaciones y ellos generosamente me comentaban la interpretación atinada. A mis amigos y a quien lo solicitaba les respondía que sólo estaba leyendo el entorno. Algunas personas me han pretendido halagar comentando que todo es producto de un don natural que poseo; la verdad es que no existe tal don y que cualquier persona puede realizar la lectura del entorno.

El fenómeno tiene su explicación en las siguientes teorías que automáticamente parecen comprobarse:

- a) Las partes de un todo están juntas y mutuamente se complementan.
- b) Los objetos de la realidad tal vez tienen una relación íntima con nuestra mente, son como fantasmas, por eso es posible que las situaciones se repitan si cambiamos de sitio.
- c) Se concibe la realidad como una novela o una obra artística (aunque esto no fuera verdadero es de utilidad como enfoque); en esta obra existen tres lenguajes: el denotativo o el de sentido común; el connotativo, metafórico y el pictórico o pictográfico que consta de dibujos, imágenes y pinturas.
- d) Tal vez hay puntos que se relacionan en el tiempo por el significado.

Accedemos al lenguaje denotativo o recto simplemente cuando observamos la realidad y expresamos lo contemplado. Esto lo realizamos todos los individuos en la vida diaria y, por supuesto, se utiliza

en el periodismo. El otro lenguaje, el simbólico: aquí el valor de cada objeto está en relación con semejanzas o equivalencias que se remiten a planos superiores o inferiores; cada fragmento de la realidad es tomado como un verso o como una lexía o unidad de comunicación que debe interpretarse.

Algunos ejemplos son estos:

A un alumno, entre otras cosas que no recuerdo, le dije que en el pasado inmediato había tenido una relación sexual impresionante. Lo afirmé porque en la banca que se encontraba tras él había unas piernas femeninas dibujadas en actitud de hacer el amor. El alumno contestó que efectivamente se trataba de su primera experiencia, todavía muy reciente.

A otro alumno se le dijo que había un divorcio en su familia. La base para esta afirmación fue el hecho de que en el espacio de pared que estaba tras él existía una grieta.

Las palabras, dibujos o símbolos que aparezcan en el sitio donde se está sentado corresponden al presente; las que se observan atrás forman parte del pasado, y las que están delante de la persona obedecen a su futuro.

Cuando hay algún corazón dibujado encerrando dos nombres, me baso en el significado de los nombres para explicar cómo era la relación: si se trata de Alejandro, rechazaba o protegía al otro miembro de la pareja; si se trata de Agustín, en este caso se habla de que la naturaleza de la persona a la que se hace referencia era augusta, grandiosa, magnífica.

En otra ocasión, analizando a otro estudiante, vi tres lugares tras él, una bolsa de mano sicodélica, dije que había existido un problema de drogadicción; él lo admitió.

Otro día, observé la palabra “Cony”, que significa concepción, en la plataforma de la banca de una alumna. Le comenté que estaba embarazada o que algo estaba naciendo. Ella, riendo, con un ademán de la cabeza, lo constató.

Ignoro todavía por qué aparecen registrados únicamente determinados hechos ¿serán los que han impresionado más o los que siguen aún en la mente del sujeto?

Otro caso digno de recordar fue este: en la cubierta de la banca de un alumno se leía la palabra “ETA”. Comenté que no comprendía, pero

que en su mundo veía terrorismo. Él me sacó de la duda confesando que no sentía el afecto de sus padres y que estaba pensando seriamente en suicidarse para castigarlos.

Una ocasión, al describir el presente de otra alumna, le dije que su novio era elegante, insensible y rígido. Me basaba, para hacer esta afirmación, en un robot que estaba en la portada del cuaderno que traía en la mano; por supuesto, ella manifestó que era verdad.

Cuando aparecen personas atrás o delante del sujeto, lo que se debe hacer es describir a quienes estamos observando como individuos que corresponden al mundo del sujeto analizado. En este caso funciona el lenguaje denotativo o literal. Las quemaduras, raspaduras o daños en el sitio donde se ubica el sujeto equivalen a cicatrices en el espíritu.

Con la práctica he aprendido que debo tomar cada objeto primeramente con el significado literal y como segunda opción buscar el significado de la posible metáfora. He deducido que el microcosmos (el mundo personal) es equivalente al macrocosmos, es decir, que las personas y las cosas que están cerca simbolizan a individuos y objetos del mundo general o macromundo de cada ser. He observado también que en cada sitio se pueden captar detalles diferentes, nadie ocupa un lugar que no le corresponda.

Al contemplar por primera vez a una persona, podemos ya conocer los detalles más importantes sobre su pasado, su presente o incluso el futuro y de esta manera nos protegemos. En realidad nunca estamos indefensos, sino que este constituye un recurso, por primera vez al alcance de la gente, que representa la primera arma: el conocimiento; posteriormente se piensa cómo se reaccionará. ¿No sería este saber, hoy por fin hallazgo humano, lo que usó Cristo cuando apedreaban a una mujer adúltera que buscó su refugio y él empezó a escribir con el dedo sobre la tierra (se dice que seguramente escribía los pecados de los perseguidores) y luego gritó que quien se sintiera libre de pecado arrojar la primera piedra? Ellos se marcharon y dejaron en paz a la mujer.

Sé calcular ya el tiempo a que corresponde cada espacio, porque igual que en la música, en la armonía de la vida general existe equivalencia entre el espacio y el tiempo. Cada momento de la historia, general o particular, se repite en el futuro a través de metáforas posteriores. Sucede como si cada acción produjera olas u ondas para siempre, y por esas olas podemos conocer el pasado en cualquier distancia.

En esta obra artística, literaria, podemos conocer el fondo o contenido descifrando la forma; otros símbolos observados han sido los siguientes:

Una mancha de tinta roja en el lado derecho de una muchacha significó un accidente en el mundo que la rodeaba.

Una grieta sucia en el piso correspondió a un problema muy serio por el que se había atravesado.

Una copa dibujada en la banca anterior significó un problema de alcoholismo.

Una banca cayéndose simbolizó una época de inestabilidad total.

Una cinta de aislar sobre la mesa tuvo relación con una situación muy delicada que se intentaba cubrir.

Un diploma en la pared, tras un muchacho, tuvo el valor de un título de su papá que pesaba sobre su vida, porque debía equipararse y superarlo.

Una estrella dibujada en la mesa significó un éxito rotundo, el logro de algo que parecía inalcanzable.

Unos discos dentro de una bolsa, en el espacio de la mesa correspondiente a un muchacho, fueron símbolos de las obsesiones o los recuerdos recurrentes de aquella persona. Los abrí y estaba la fotografía de una iglesia en la portada: él comentó que la recordaba y era muy importante, porque ahí le había hablado la primera vez a su novia muy querida; el otro disco tenía en la portada a un hombre que psicológicamente parecía muy maduro; el joven comentó que, además por su descripción física, equivalía a un compañero de un trabajo pasado, muy recordado porque lo aconsejaba.

Un gato —juego, no animal— representó un problema de decisión para un muchacho.

Estar bajo una lámpara encendida es la prueba de encontrarse en un momento de inteligencia muy brillante, de éxito en estudios y de comprender muy bien el momento.

La descripción psicológica de una persona situada atrás del analizado equivale a un ser que ha estado relacionado íntimamente con el sujeto en cuestión.

Una bolsa negra tuvo el valor de una historia prohibida.

Un papel roto significó un plan o proyecto frustrado.

Un papel, envoltura de dulce, muestra que existió un goce.

Los dibujos deben interpretarse generalmente en forma literal.

Es frecuente que los indicios o detalles aparecidos tengan relación con las experiencias personales de quien practica la lectura.

Cuando aparecen nombres en un corazón, como ya comenté, debe interpretarse su significado y así se explicará la personalidad de esos seres. Si aparece primeramente el nombre de la mujer, es seguro que ella llevaba la iniciativa en la relación. Si los nombres comienzan con grafías de grupos incompatibles, se explicará que los amantes no se comprendían. Conozco dos grupos de letras, cada letra es compatible con las otras de su propio grupo; pero opuesta a cualquiera del otro conjunto. Estas relaciones se dan en todos los niveles. El primero parece estar formado muy claramente por a, b, k, d, f, j, l, ll, n, r, y; el otro está constituido por g, i, s, u, x, v, z; las letras no mencionadas parecen neutras. Quizá una diferencia entre los dos grupos sea que en las letras del primero haya más luz y en las del segundo mayor oscuridad. La explicación es el punto de articulación de los sonidos. Por ejemplo, en fonética existe el triángulo de Ullman para las vocales. Al pronunciar el sonido *A*, se abre la boca, es sonido de luz; para articular las vocales *I*, *U*, se cierra la boca, por eso son sonidos de oscuridad; las vocales *O* y *E* son intermedias.

Esta información es producto de la observación y de la práctica. Sugiero que se experimente para comprobar la efectividad del método.

Cada acto humano es como un guijarro que se lanza a una laguna: produce olas que se van extendiendo y quedan siempre tras del autor. El lenguaje figurado adquiere su valor connotativo con base en los símbolos oníricos referidos por Sigmund Freud⁷ y Carl G. Jung.⁸ Obviamente, el iniciador del psicoanálisis no pudo hablar de todos los símbolos, pero, en su libro *Interpretación de los sueños*, cita al filósofo Aristóteles como descubridor del concepto de estructuración de ese lenguaje, que es el principio de *analogía*. Cada escena o situación se interpretará como si se estuviera interpretando un sueño, un poema o un cuadro surrealistas.

En numerosas lecturas individuales y en actos públicos he estructurado ya un código de equivalencias, detectando así la red de la rea-

⁷ S. Freud, *La interpretación de los sueños*.

⁸ Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*.

lidad interna: el piso de mármol o de mosaico hermoso equivale a vida elegante. Si se trata de un piso o pared dispareja con agujeros, se relacionará con una vida difícil y épocas de crisis; una caja de corriente eléctrica ya sin alambres, significó el nacimiento de un hijo para una mujer; un hilo semejando una serpiente equivaldría a insidia o chisme; una hoja o una ramita verde sería símbolo de triunfo; una mancha semejando un aparato reproductor femenino representó una enfermedad en los órganos de reproducción para una mujer; una piedra simboliza un problema; un gato sería indicio de misterio y sensualismo; un perro señal de agresión; si aparece una persona tras el individuo restregándose los ojos, sería signo de alteración de la salud de la visión; si la persona se frotara la oreja estaría significando que el sujeto de la lectura padecía del oído en la época medida de acuerdo al espacio donde se hallara la persona; si una mujer abrazara a un hombre tras el individuo analizado, simbolizaría que por esa época, de acuerdo con el espacio, el sujeto padeció infidelidad; si alguien escupiera tras el sujeto sería muestra de haber sufrido oprobio y falta de respeto, considerando el tiempo conforme al espacio. Algunas personas tomando agua de botellas significaron un problema de alcoholismo.

El realismo justifica algunos detalles autobiográficos. De esta manera, otros ejemplos ya confirmados en numerosos experimentos particulares o en conferencias-experimentos son los siguientes: el dibujo de una mujer desnuda sobre un pupitre, con las piernas abiertas y con el rostro cubierto, como en el cuadro *La ciudad dormida*, de Delvaux, simbolizó para una señora una experiencia sexual donde intervinieron únicamente los instintos sin permitirse el razonamiento.

La siguiente escena: un hombre alejándose de una mujer a 17 espacios de una muchacha, a quien leí sucesos del pasado, significó el abandono de su madre, por parte del padre, cuando la mujer se hallaba embarazada, gestando a la sujeto de la lectura.

Es posible que un individuo lea su propio pasado, pero debe buscar la objetividad, sin inclinarse o dejarse llevar por intuiciones, afanes o fantasías.

Por el cuadro *La pareja de la torre* de Chagall, donde un pájaro transporta una pareja, a una distancia de cinco espacios de un amigo, exprese que hacía cinco años que había existido un viaje romántico en avión. Mi amigo contestó que sí, que había viajado a Europa con una amiga.

Por una caricatura de Jean-Paul Sartre, donde se halla el filósofo existencialista con una calavera en la mano dentro del infierno, representado por llamas abundantes rodeándolo, comenté a un individuo a quien le leí el entorno, sucesos del pasado, y que se ubicaba delante a seis espacios de distancia, que probablemente haría seis años que había muerto una persona terrible. El sujeto analizado contestó que era verdad y refirió que se trataba de su cuñado. El lector o analizador, yo, maneje el concepto que la mitología cristiana posee para referirse al infierno. Obviamente, el concepto de infierno cumple sólo el valor de referente simbólico, de acuerdo con la cultura cristiana. Cualquier persona de espaldas a otra tendrá el significado de enojo y negación de apoyo.

Otro caso: el retrato de una anciana, a dieciocho espacios tras una muchacha de 16, a quien se hacía la lectura, significó, según ella narró, que toda su familia le contaba que había una gran similitud de carácter entre ella y su abuela ya fallecida.

Con frecuencia, el inconveniente para observar la efectividad del método es la carencia de memoria de algunas personas. Cuando tropecemos con un individuo con esta característica es preferible abandonar el caso de inmediato; en algunas situaciones la gente cercana conoce mejor el pasado que la propia persona sujeto de la lectura.

La capacidad de realización de la lectura no se relaciona con la intuición, pues esta es subjetiva e impide que se lean de manera técnica y objetiva las circunstancias. Cualquier individuo podrá practicar el análisis o la lectura; en todos los casos el resultado posee relación con la historia personal y el grado de cultura del interpretador.

Casos con implicación del presente

Sobre los acontecimientos del presente, algún día observé a un individuo analizado con una servilleta de color amarillo entre las manos. La interpretación fue que la persona, en ese instante, manejaba un documento con el cual se justificaba y lo dejaba limpio, sin culpa. El sujeto aceptó la interpretación sin contar más detalles.

Otra ocasión, la calcomanía de una gatita con rostro similar al de una niña, en el lado izquierdo del pecho de una mujer, significó que la señora, sujeto de análisis, tenía afecto por una niña. La mujer confirmó mi interpretación, al comentar que se trataba de “una hija con un carácter muy tierno”.

Otra vez, un hombre analizado tenía en la plataforma de su escritorio, muy cerca, una caja de cerillos con una Venus en la portada. Se comentó al individuo que por aquellos días en su vida había una relación erótica y amorosa de peligro que podía provocar un incendio anímico; el hombre aceptó la interpretación con sorpresa.

Los colores, según nuestra cultura, contienen una significación: verde: esperanza, fe; blanco: sinceridad, sociabilidad, rectitud; amarillo: seguridad, exhibicionismo; gris: ausencia de sentimientos intensos si se halla en la prenda del tórax, y ausencia de intensidad de instintos sexuales si se observa en vestido, falda o pantalón; rojo: intensidad de sentimientos si se mira en el pecho e inquietud de instintos sexuales si se trata de prenda para vestir la parte inferior del cuerpo; negro: tristeza o sentimientos absurdos en el pecho, según lo indiquen las facciones del rostro; morado: misticismo, dedicación a experimentar sentimientos o sensaciones sexuales, según el lugar donde se observe; azul: soledad, romanticismo; rosa: percepción de sentimientos hermosos, vida bella si se halla en la parte superior o sexualidad hermosa si se mira en la parte inferior.

Casos con implicación del futuro

¿Existe un destino o una vida futura predeterminada para los individuos? Hagámonos primero la pregunta ¿existe el futuro? La respuesta es afirmativa, ya que Óscar Quevedo, en el libro *El rostro oculto de la mente*, en 1968, afirma: “Hoy en día la precognición es un hecho indiscutible. Ningún parapsicólogo, ni ningún científico con conocimiento de causa puede proponerle la menor objeción”.⁹ Añade, el entonces director del Departamento de Experimentación y Pesquisa del Instituto Brasileiro de Parapsicología de Río de Janeiro y miembro honorario del Instituto de Investigaciones Parapsicológicas de Córdoba, Argentina, que:

Igualmente el aspecto fue estudiado en el congreso de Saint-Paul-de-Vence (1954) en una comisión especial bajo la presidencia de los doctores H.H. Price de la Universidad de Oxford y el conocido filósofo católico Gabriel Marcel. Entre las destacadas personalidades de ocho países se encontraba también el excelente filósofo y teólogo R. P. Aloys en Weisi-

⁹ Óscar Quevedo, *El rostro oculto de la mente*, p. 288.

ger cistirciense austriaco. Los filósofos estuvieron todos de acuerdo en que no se podía poner objeción alguna a la realidad de la demostración de la precognición verdadera. La precognición verdadera es un hecho.¹⁰

La reflexión obligada después de estas afirmaciones es que, si existe la precognición de sucesos del futuro, por tanto, existe un futuro o sucesos de un futuro que puede ser conocido con antelación. Pareciera que esos sucesos fueran acciones de una novela que ya está escrita. ¿Pero alguien determina esos sucesos que acontecerán? Aunque pueden ser conocidos con anterioridad, de cualquier modo, dependen de dos factores o son consecuencia de dos sistemas: la voluntad de una persona, con sus acciones anteriores y sus circunstancias.

El medio socioeconómico, la educación y la sugestión o programación contenida en su nombre y apellidos son las circunstancias. Estas circunstancias evidentemente han sido el resultado de acciones de grupos sociales en la historia. El individuo se encuentra también programado en sus capacidades físicas y psicológicas mediante su ADN, que ha sido determinado por su grupo social y sus condiciones naturales y climáticas. Por tanto, el hombre observa que de pronto un destino lo enreda y lo sujeta. Desea realizar sus objetivos y estos son inalcanzables porque maneja su voluntad sin tino, se halla impedido por un destino. Se persigue alguna meta y no resultan los planes y, como si hubiera alguien decidiendo nuestra vida, con el paso del tiempo obtenemos algún triunfo superior al que antes pretendíamos. Suponemos que no se consiguió el objetivo primero simplemente porque no nos convenía, como si un escritor, mediante actos, estuviera pendiente del futuro de los hombres. Sin embargo, estos piden y rezan, ruegan e imploran y quizá, de todas sus peticiones, se les atienda únicamente el uno por ciento y tal vez ese logro se haya obtenido por casualidad. La gente piensa que “Dios aprieta pero no ahoga”, según el refrán común que se escucha en el pueblo, y se piensa que la angustia es el mejor vehículo para comunicarse con su divinidad. El pueblo mexicano que —en el noventa y nueve por ciento es católico— frente a la posibilidad de un futuro determinado, dice: “si el destino estuviera determinado, ¿qué sentido tendría entonces la oración?”. ¿Se puede vivir, por tanto,

¹⁰ *Ibidem*, p. 289.

esperando que la casualidad nos maneje y satisfaga? Por experiencia, sabemos que avanzamos y nos sentimos satisfechos únicamente si nuestra voluntad toma con inteligencia las propias riendas y olvidamos la casualidad. Vemos que una persona es lo que trae en el cerebro, que se desarrolla más o menos de acuerdo a sus obsesiones. De esta manera, para saber quién es un individuo, bastaría con preguntarle quién es y cuáles son sus ideas fijas. Además de saber que existe un futuro por las precogniciones, yo, personalmente, lo he deducido a través de numerosos casos que han sido comprobados.

Afirmar que pueden conocerse los acontecimientos del futuro, mediante procesos técnicos y de razonamiento, resulta temerario para el pensamiento científico y la cultura contemporánea. Sin embargo, a través de la lectura de aspectos formales y de circunstancias de esta obra literaria, la historia, he conseguido —en numerosos casos— comprobar que puede ser factible ese conocimiento. A continuación explico los razonamientos lógicos que justifican la evidencia: si es posible conocer sucesos pretéritos, es evidente que pueden leerse, también, de manera previa, los acontecimientos del futuro pues, siendo la tierra redonda y el tiempo equivalente al espacio, en física, todos los actos del presente se tornan pasados y luego, después de 180 grados, regresan con el futuro.

Existe un porvenir semideterminado. Si esto no fuera verdadero, no existiría siquiera la palabra destino; vivir la vida sin el propio tino, nunca totalmente determinada por el propio sujeto, sino, tal vez, por la sociedad, las circunstancias y quizá el orden de la naturaleza. Pienso que el futuro social de una persona, igual que su fisiología, tiene relación con el funcionamiento de sus dos sistemas nerviosos: el de la vida vegetativa que corresponde a la naturaleza o al medio social y el sistema nervioso de la vida voluntaria, la consciente, que corresponde al libre albedrío. El hombre es fundamentalmente un creador. Puede planear su día e inclusive su vida entera y, al planearla, se autoprograma y la crea.

Respecto a la lectura de símbolos de la naturaleza, resulta evidente que este conocimiento era conocido por los hombres antiguos. La élite debió guardarlo con celo. Lo extraviaron y únicamente se conservan las supersticiones, residuos de una cultura magna que podía leer los símbolos de una realidad que —igual que las novelas— posee una forma y un contenido. Jesucristo mostró este conocimiento cuando

liberó de sus agresores a la mujer adúltera; y lo mostró también el emperador Moctezuma en Tenochtitlan cuando se negó a luchar contra la inminencia de los sucesos del futuro que le fueron anunciados por numerosos presagios y por las palabras del rey Nezahualpilli.¹¹ Algunos acontecimientos por los que he podido comprobar que, a pesar de lo que se pudiera argumentar en contra de las acciones y de los actuantes, existen otros párrafos, o un futuro determinado que puede leerse con antelación. Son los siguientes:

En 1982, en una casa frente a la mía, una familia construyó un domo para que anidaran pájaros. Un día observé que ya entraba un animalito. Analicé: la cavidad o la casa, según Freud, es símbolo femenino, y el pájaro, para el inconsciente individual y colectivo, es símbolo de órgano sexual masculino. Por ese razonamiento, comenté a mi mujer que probablemente alguien quedaría embarazada en aquella familia. Allí vivían dos muchachas entre los catorce y los 16 años; tuvo un embarazo por aquellos días la muchacha de mayor edad.

Otro caso: en las preparatorias de la BUAP, por primera vez, se creaba un programa único para el curso de literatura. Las discusiones eran terribles, sin que se produjeran acuerdos, tal vez porque una mujer, por motivos políticos, generaba ruido, violencia. Una mañana, al salir de mi casa, observé que, al lado izquierdo, donde se ubican las cosas que no son tan importantes para un sujeto, en la acera de la esquina contigua, se hallaba un perro muerto. Mi mujer se indignó; yo predije que se trataba de un buen acontecimiento, pues aquel animal muerto simbolizaba el fin de la violencia o de la agresión. Efectivamente, la mujer problemática, ese día fue removida de su puesto burocrático y los profesores se pusieron de acuerdo para la realización del trabajo.

Otra oportunidad: durante una conferencia contemplé que un arreglo floral caía frente a un político. Comenté que aquel detalle significaba la desgracia futura de aquella persona en política. Efectivamente, pasó el tiempo y lo comprobamos.

Otros casos individuales son los que siguen:

En 1983 advertí a un profesor de química, mientras viajábamos en un autobús de Puebla a Tecamachalco, que siete años después sería director de una preparatoria. Se cumplió la predicción en el

¹¹ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 723.

tiempo previsto. El fundamento fue haber observado que siete lugares adelante del profesor se localizaba el conductor de una situación, el chofer del autobús.

A otra compañera de trabajo, profesora de Historia en la preparatoria donde yo trabajaba en 1988, por el significado de nombre y apellidos, sin que ella lo solicitara, le comenté que su labor importante se relacionaría con la aplicación de leyes. Efectivamente, dos años más tarde ocupó el cargo de directora de personal de la institución donde trabajaba, la BUAP. Sus apellidos eran Sánchez: “sanción, ejecución”; y De Los Santos “consagrada a...”.

En el caso de otra compañera de Historia de la misma preparatoria, Lázaro Cárdenas, en 1989, al realizar la lectura de su futuro, después de haber acertado al hablar de sucesos generales ocurridos en su pasado, le predije que algún tiempo después laboraría en las oficinas centrales de la universidad. Así sucedió en el tiempo indicado, fue directora del departamento escolar. El símbolo para realizar tal afirmación fue un dibujo del edificio Carolino (la Rectoría) que se hallaba frente a ella en el pizarrón. Algún tiempo después de que abandonó el cargo, le realicé una nueva lectura para conocer si la elegirían para dirigir la preparatoria. Le contesté que no, que no la miraba triunfar en elecciones (no había ninguna señal), sin embargo le aclaré que formaría parte del Consejo Universitario a partir del año próximo. Debo explicar también que no estaba cercana la elección de consejeros. Al llegar el tiempo, las elecciones para la dirección fueron suprimidas por el rector en turno, la profesora fue designada como directora, sin elecciones y, por supuesto, formó parte del Consejo Universitario, en el que se incluye a los directores de las escuelas. En esta ocasión, el símbolo en el cual me basé fue el nombre de una persona, miembro del Consejo Universitario en aquel momento, escrito sobre el pupitre siguiente al que ella ocupaba.

En el caso de una de mis hermanas, una navidad predije a ella y a mi familia que durante el año próximo sería madre de una niña necia y caprichosa. No se le conocía pareja y su edad era de treinta y siete años. Le advertí también que aquella niña padecería una enfermedad con peligro de muerte cuando cumpliera los dos años. Efectivamente, al terminar el nuevo año, había una nueva niña en la familia. Antes de cumplirse los dos años, mi hermana reclamó que le hubiera comen-

tado el peligro de la enfermedad terrible, dijo que por esa causa se hallaba expectante y con gran preocupación. Poco tiempo después la niña, voluntariosa, cayó en un charco; enfermó de herpes en la boca. Se le atendió de inmediato y se salvó su vida. Los símbolos correspondientes fueron, el primero, una vaquita en un cartón de leche que se encontraba frente a ella, a treinta centímetros de lejanía y a una distancia de tres espacios o tres ciclos, delante, como segundo símbolo, estaba otro sobrino pequeño, dormido, acomodado sobre dos sillas. Algún tiempo después, la misma hermana me solicitó que analizara el futuro de su marido, sin que se lo hiciera notar ni se lo dijera. Leí que al año siguiente el hombre sería padre de otro niño. Mi hermana, al comentarle mi hallazgo, expresó que ese niño lo tendría con otra mujer “porque conmigo no”, sin embargo, al año siguiente fue madre de un nuevo hijo; el símbolo para predecir había sido un dibujo, algo confuso, en el piso de mosaico, donde me pareció ver un rostro de niño.

Otra ocasión, a una estudiante del primer año de contaduría le predije que, al año próximo, sería dueña de una mascota muy consentida o sería madre de una niña. En efecto, fue madre de una niña; el símbolo había sido también una especie de rostro animado que se formaba en el piso y que no se podía distinguir con precisión.

A una compañera profesora de la preparatoria 2 de Octubre de la BUAP le comenté que, al año siguiente, sería secretaria académica del nuevo director de la escuela. Al pasar el año, ciertamente fue secretaria, pero administrativa. El símbolo de referencia fue que un espacio adelante de ella se observaba un profesor que en ese momento desempeñaba el cargo de secretario académico en otra preparatoria.

Los casos anteriores demuestran que la realidad o el contorno poseen una estructura desconocida que ya es posible descifrar.

Bibliografía

- Bohm, David, *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Corominas, Joan, *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1970.
- Freud, Sigmund, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993.

- , *La interpretación de los sueños*, Tres tomos, Madrid, Alianza, 1988.
- , *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1984.
- , *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1993.
- Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1984.
- , *La interpretación de la naturaleza y la psique*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Quevedo, Óscar G., *El rostro oculto de la mente*, Santander, Sal Terrae, 1974.
- Sahagún, fray Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.
- Tibón, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE, 1986.
- , *Diccionario Etimológico de Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*, México, Diana, 1988.
- Unamundo, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.



2

ARTE, CUERPO Y FEMINEIDAD

LA ESTÉTICA DEL CUERPO FEMENINO (MESA REDONDA)

Isabel Fraile Martín¹
José Antonio Pérez Diestre²
Ramón Patiño Espino³
Gerardo de la Fuente Lora⁴
Gilberto Valdés Gutiérrez⁵

Introducción

Como parte de su permanente taller interno, los integrantes del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla desarrollaron, el 12 de octubre de 2013, una mesa redonda en la que participaron la doctora Isabel Fraile Martín y los doctores José Antonio Pérez Diestre, Gerardo De la Fuente Lora y Ramón Patiño Espino, contando con la colaboración del doctor Gilberto Valdés Gutiérrez. A continuación presentamos el debate, en el cual se aborda la importancia del cuerpo femenino y su representación en el mundo del arte. Se presentan las propuestas en el orden en el cual intervino cada uno de los integrantes de la mesa.

Isabel Fraile Martín:

El estudio de estética que realizo a través de mi trabajo, tiene tipologías distintas con patrones generados en el Barroco. Una de ellas tiene que ver con las imágenes religiosas, que son los patrones femeninos

¹ Doctora en Historia del Arte, Coordinadora de la Maestría e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Historia del Arte, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

³ Doctor en Psicología Evolucionaria, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

⁴ Doctor en Filosofía, Coordinador del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e Integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

⁵ Coordinador del grupo GALFISA e integrante del grupo GISECA del Instituto de Filosofía de La Habana, colaborador permanente de la Maestría y del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la BUAP.

normalmente conocidos en esta época. Encontramos en la pintura la belleza idealizada de María, cuyos rasgos siempre son europeos y están muy relacionados con las tendencias dominantes en su momento. Un ejemplo de esto lo encontramos en las imágenes tradicionales del siglo XIX —las cuales están apegadas al siglo XVII—. En ellas se puede apreciar una tipología lánguida, con características como el cabello suelto, formas redondeadas y siempre asociadas a la pureza, la virginidad: el modelo ideal de mujer de aquella época. De ahí derivan dos patrones: el primero se compone de imágenes con actitudes cotidianas y, en un segundo plano, aquellas donde se aparece María con atuendos en tonalidades de rojo y azul, pero —aunque el cuadro se refiera al tema de la anunciación— está envuelta en circunstancias más cotidianas.

Con base en el anterior planteamiento, me referiré a dos estéticas que tienen que ver con la belleza de los hechos cotidianos. En el caso de México, apreciamos en la pintura una gran influencia de los modelos de Rubens y su forma de introducir figuras femeninas haciendo labores cotidianas, fuera de la cuestión masacrada o idealista. Rubens dota a la mujer del encanto en sus tareas cotidianas, pero sin perder el referente de la mujer generosa, rubia y regordeta como la concebían los patrones, los cánones de belleza.

Por otra parte, encontramos otro tipo de imágenes, que tienen que ver con las imágenes civiles. En los retratos civiles de las mujeres pudientes, por ejemplo, se muestra la imagen que toda mujer de la época quiso llegar a tener; aparecen en habitaciones lujosas, rodeadas por finos tapices y un mobiliario exquisito, vestidas con sus mejores galas, y cada uno de los elementos implica un atributo de carácter social importante: el abanico, el lunar, etc. Este último se consideraba como un síntoma de belleza —como en algunas pinturas de retrato del siglo XVIII puede observarse—; visualmente puede percibirse como una mancha enorme, pero en aquel momento se apreciaba como una característica importante. Lo que más llama la atención en este tipo de obras es la apropiación estética de los modelos franceses en una época temprana del siglo XIX, con el corte imperio y la forma de peinarse. Aunque se esté analizando un retrato civil femenino, se asemeja al retrato masculino de carácter religioso de la misma época. Recordemos que no todas las mujeres podían representarse de esta forma. En el resto de las pinturas cuyo centro es la figura femenina, se encuentran

otro tipo de escenas que tienen otro fin; sin embargo, es esta tipología la que finalmente se iría adaptando a los modelos de estética europeos.

La otra vertiente estética importante es el caso de la mujer religiosa, como las obras sobre monjas de las órdenes religiosas de Puebla, que se crearon en el siglo XVII. En este caso, se sigue destacando la belleza femenina a pesar de que las protagonistas formen parte de un colectivo religioso; de hecho, ellas precisan de este tipo de obras para sentirse bellas ante el resto de la sociedad. Esta es una importante característica de las pinturas en México. En Europa no ocurre de esa forma, sino que se representaron monjas con atuendos elegantes, con el traje de la orden, pero acompañadas de todos los atributos. Este tipo de retratos se hacían antes de su retiro como monjas de clausura, necesitaban capturar esa imagen de “monja bella” que, en ocasiones, ostentaba todas las joyas familiares; finalmente era la familia quien disfrutaba de este tipo de retratos, porque sus hijas no se casarían ni volverían a verlas. Sin embargo, también hubo representaciones de mujeres más discretas y conservadoras, ataviadas con los ropajes propios de su orden, escudos con imágenes religiosas y coronas ricas en simbolismo, además de escudos personales.

Como conclusión, se puede observar que la cuestión del ideal de la belleza femenina se basa en la contemplación de la imagen perfecta de María y un acercamiento a la cotidianidad, ambas otorgando belleza a la estética femenina.

José Antonio Pérez Diestre:

Antes de hablar de la estética del cuerpo femenino es necesario precisar dos conceptos: sexo y género. El sexo alude a las distinciones fisiológicas entre el “macho” y la “hembra”. Aquí entran en juego los componentes biológicos; el género, por otra parte, es un concepto mucho más complejo, puesto que engloba aspectos esenciales de la conducta, como afectos, pensamientos y fantasías, que aun hallándose ligados al sexo no dependen de factores biológicos, sino psicológicos y culturales. En este sentido, el género es una construcción de lo masculino y lo femenino. Y es justamente el concepto de *género* el punto de partida de este trabajo.

La década de los setenta enmarca un activismo feminista que lucha contra una visión acentuadamente masculina de la historia del arte,

visión que resaltaba el genio masculino, dejaba de lado la creación femenina y —al mismo tiempo— reducía a las mujeres “a una posesión, a un objeto de contemplación, a un elemento de deleite estético”.⁶ De acuerdo con Escudero, a partir de las protestas feministas, el cuerpo femenino pasa a ocupar un sitio importante dentro de las discusiones artísticas; muchas creadoras que se sumaron a esta lucha utilizaron el cuerpo para mostrar a través de él un discurso distinto, que transgredía y problematizaba el discurso masculino imperante y determinante en la formación de la identidad femenina. “El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta”.⁷

Pero es hasta los ochenta cuando “[...] se toma plena conciencia de que el cuerpo biológico tan sólo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo [de acuerdo con las estéticas de tendencia feminista] no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir”.⁸ A partir de entonces, el cuerpo fue entendido como un receptáculo de discursos sociales, y las reflexiones en torno a él se centrarán en este hecho y sus consecuencias:

“Desde la incuestionable importancia otorgada a la belleza corporal y a los métodos para alcanzarla, pasando por dietas, moda, arreglo corporal, anorexia, obesidad, técnicas de musculación, tatuajes, *pier-cings*, *body art* o la preocupación por la nutrición, hasta las formas de intervención quirúrgica de la figura corporal...”,⁹ entre otros temas.

Según Pedraza, antes de los ochenta era la filosofía la que se ocupaba de las discusiones sobre el cuerpo, posteriormente se convirtió en tema de interés para antropólogos, sociólogos, historiadores y todos aquellos dedicados a los estudios culturales y de género.

También la sociología de la ciencia y, en general, las orientaciones críticas frente al desarrollo del conocimiento científico, volvieron los ojos hacia hechos que se expresan corporalmente o cuyos indicadores se muestran en el cuerpo y que, día a día, se hicieron visibles: el control de la natalidad, el aborto, las terapias hormonales, la ingeniería genética, los cambios de sexo, la clonación, las intervenciones estéticas, el

⁶ Jesús Adrián Escudero, “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”, en Revista *Anales de Historia del Arte*, p. 288.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibidem*, p. 289.

⁹ Zandra Pedraza Gómez (coord.), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, p. 15-16.

trasplante de órganos, los deportes de alto rendimiento, la eutanasia. Diversas orientaciones en las ciencias sociales y humanas “[...] estimularon de formas distintas el interés por los asuntos corporales y por dilucidar su incremento y sentido simbólico”.¹⁰

Escudero y Pedraza coinciden en la idea de que el género —en conjunto— y el género femenino —en particular— son una construcción que parte de discursos. Y, para Escudero, los sujetos masculino y femenino no son sustancias inmutables, sino que se configuran mediante actos del habla, porque a través del habla se articulan las vivencias: “El lenguaje, al margen del uso pragmático–comunicativo que podamos hacer del mismo, ejerce una importante función normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros”.¹¹

En otras palabras, el lenguaje nos determina. Esta idea parte de la tesis foucaultiana sobre las “prácticas discursivas”, que van más allá de la simple capacidad de expresión o comunicación de ideas, deseos o imágenes. Por “práctica discursiva”, Foucault entiende: “[...] un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”.¹²

A partir de lo anterior es posible establecer que la concepción foucaultiana de “práctica discursiva” se refiere a las determinaciones de lo que se dice dentro de un contexto un grupo específicos. Es así que, para este filósofo francés, el lenguaje es uno de los medios por los cuales se manifiesta el poder y, en este sentido, la feminidad está pre-configurada por los juegos del lenguaje en un contexto predominantemente masculino.

Sin embargo, es el mismo Foucault quien se encarga de rescatar a los sujetos del determinismo, al resaltar el carácter abierto del lenguaje. El habla está circunscrita en un determinado contexto social, pero posee el potencial de romper con ese contexto; por otra parte, el lenguaje no abarca la materialidad del cuerpo en su totalidad.¹³

¹⁰ *Ibidem*, p.16.

¹¹ J. A. Escudero, *ob. cit.*, p. 289.

¹² Michel Foucault, *La arqueología del saber*, p. 198.

¹³ *Cfr.* J. A. Escudero, *ob. cit.*, p. 290.

Existe, en definitiva, un espacio de indeterminación que permite incorporar prácticas correctivas. Dicho de otro modo, el lenguaje no constituye completamente al cuerpo, existe un elemento que escapa a la determinación normativa y discursiva. La acción del sujeto no es predecible de una forma mecánica, no queda enteramente capturada por el lenguaje. La existencia de ese espacio de indeterminación da pie a la acción subversiva, permite reproblematicar la fuerza hegemónica de las leyes regulativas, es decir, posibilita la resignificación de términos degradados como “género”, “sexo”, “cuerpo”, “mujer”, “negro” u “homosexual”. El cuerpo, sin negar que está parcialmente codificado por el poder normativo de toda sociedad, también está en condiciones de provocar en el individuo ciertas disposiciones, de formar parcelas de su carácter que escapen al estricto control de las categorías socioculturales, de problematicar los valores imperantes de la sociedad, de revisar la validez de los ideales regulativos.¹⁴

Dicho de otro modo, una vez que hemos identificado las prácticas discursivas que configuran a un grupo o a una sociedad, es posible modificarlas o incluso revertirlas. Muchas mujeres artistas de los años ochenta y noventa se comprometen con esta posibilidad, enfocando su energía a la creación de obras que llevan de fondo un discurso transgresor y contestatario.

Siguiendo a Hernández, “la primera generación feminista aspiraba a reescribir la historia del arte por un interés de recuperación del papel de las mujeres, las artistas activas durante los años 80 y 90, se centran más en la revisión de prácticas patriarcales y se distancian un poco del análisis del rol de la mujer”.¹⁵ Algunas de las artistas más representativas de este periodo son: Jenny Holzer, Barbara Kruger y las Guerrilla Girls (o Gorilla Girls), Vanessa Beecroft y Sylvie Fleury, por mencionar sólo algunas.

Jenny Holzer (1950)

Esta artista norteamericana, nativa de Ohio, se caracteriza principalmente por no utilizar imágenes, sino palabras. Eran frases explícitas —grotescas en algunos casos— a través de las cuales se pronunciaba en relación a diversos temas, como el sexo, la muerte, la guerra, la vida cotidiana, las condiciones sociales o la política. Inicialmente distribuyó sus pensamien-

¹⁴ J. A. Escudero, *ob. cit.*, p. 291.

¹⁵ Carmen Hernández, “Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino”, Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género.

tos casi a escondidas, impresos en carteles y camisetas (imagen 1); pero hacia 1982 presentó su trabajo públicamente en la pantalla de Times Square, en Nueva York. A partir de entonces Holzer utilizó con mucha frecuencia este medio publicitario, además de paredes y estadios.

En 1993-94, Holzer creó la serie fotográfica titulada “*Sex murder*” (imagen 2), con la intención de denunciar las violaciones y crímenes sexuales que se cometieron en medio de la guerra de Bosnia. Esta vez escribió sus mensajes incendiarios sobre la piel de diversas mujeres. Pero causó mucho más revuelo una frase suya publicada en la portada de una revista, que decía: “Donde mueren mujeres, estoy totalmente alerta”; frase impresa con una mezcla de tinta y sangre de mujeres bosnias.¹⁶ El trabajo de esta artista es decididamente transgresor, de ahí que ella misma afirmó: “Han sido las mujeres quienes han hecho el arte más desafiante en la última década. Desde el punto de vista psicológico, su trabajo es mucho más extremo que el de los hombres”.



Imagen 1. Uno de los primeros anuncios en camisetas.

¹⁶ Cfr. Uta Grosenick, (Edit.), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, p. 234-239.

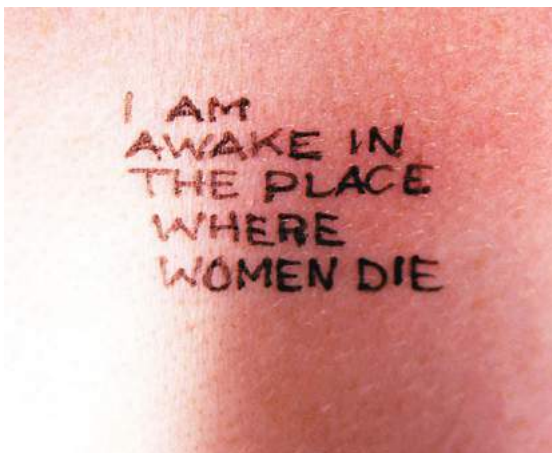


Imagen 2. Parte de la serie fotográfica "Sex murder", 1993-94.

Barbara Kruger (1945)

La obra de Kruger se caracteriza por combinar imágenes y frases que provocan cuestionamientos en los espectadores. Ella "analiza la forma en que los medios de comunicación producen y hacen visible la violencia, el poder y la sexualidad en nuestra sociedad".¹⁷ En consonancia con la postura foucaultiana y la feminista, Kruger "parte de la base de que nuestra visión de la realidad, las ideas de normalidad, los roles fijos de cada sexo y la aceptación de la violencia diaria son recreados y están influenciados por las imágenes y el lenguaje".¹⁸

Para sus trabajos, reproduce fotografías publicitarias de los años cuarenta y cincuenta en las que se muestran diversos estereotipos (imágenes 3 y 4), que son cuestionados a través de las palabras o frases un tanto agresivas que ella agrega, "y que refuerzan la brutalidad y la fuerza gráfica de los códigos visuales".¹⁹ De acuerdo con Kruger "hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario".²⁰

¹⁷ *Ibidem*, p. 282.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 287.

²⁰ *Ibidem*, p. 285.



Imagen 3. Fotografía de Marilyn Monroe, s.f.



Imagen 4. Ama de casa estereotípica, s.f.

Guerrilla Girls (o Gorilla Girls)

Colectivo de artistas, escritoras y directoras de cine —de tendencia feminista— que se mantuvieron en el anonimato. El grupo fue creado hacia 1984 en Nueva York, su particular atuendo incluía minifaldas, medias de red y tacones altos; pero el elemento más importante y distintivo era el uso de máscaras de gorila (imagen 5). Para la máscara se inspiraron en *King Kong*, que simbolizaba al “enemigo”, al responsable de la discriminación hacia las mujeres y hacia otros grupos vulnerables, es decir, a la figura masculina.

Las *Guerrilla Girls* conocieron el éxito en medio de la crisis del mercado del arte: “Su sentido del humor y su gusto por la provocación era lo mejor que podían proyectar en esa situación. Demostraron ser un modelo de conducta y pronto su modo de intervenir se convirtió en la norma, ya que el hecho de estar contra el espectáculo rápidamente entró a formar parte del espectáculo”.²¹

Además de las series publicitarias que hicieron circular, protestaron en contra de la inequidad en el mundo del arte, del sexismo, el racismo (imagen 6) y tocaron algunos temas sensibles, como el aborto. Pero principalmente demandaron que los museos dieran cuenta de la producción artística en general, no únicamente de la producción masculina.



Imagen 5. Fotografía de las Guerrilla Girls.



Imagen 6. Cartel publicitario, s.f.

²¹ *Ibidem*, p. 180.

Vanessa Beecroft (1969)

Artista italiana contemporánea dedicada principalmente al performance, cuyo sello distintivo es mostrar grupos de mujeres con poca ropa, dispuestas en la sala de exhibición como esculturas vivientes que no interactúan con el espectador. “Me interesa [explica la artista] la interrelación entre el hecho de que las modelos sean mujeres de carne y hueso y funcionen como obras de arte o imágenes”.²²

En 1994, Beecroft expuso un grupo de 30 modelos o esculturas vivientes dentro de una habitación a la que el público no tenía acceso, únicamente podían ser vistas a través de una pequeña ventana. Todas ellas eran caucásicas, usaban pelucas rubias un tanto exageradas y uniformes en gris y negro; parecían estar en espera de algo, pero nada sucedía. A simple vista la escena parece aburrida, sin embargo, tanto el título de la obra como el contexto en el que fue expuesta dotan estas imágenes de una significación sobrecogedora: el título de este performance es *Ein Blonder Traum* (Rubias de ensueño, imagen 7) y fue expuesta en la galería *Schipper & Krome* en Colonia, Alemania. Aquí Beecroft apeló a la memoria visual de los espectadores para hacer una crítica al paradigma de “belleza aria”, que prevaleció durante el Tercer Reich un par de décadas atrás, desafiando a los asistentes a recordar algunas escenas de la vida real.



Imagen 7. *Ein Blonder Traum*. Performance, 1994.

²² *Ibidem*, p. 48.

Sylvie Fleury (1961)

Esta artista suiza transmite su mensaje —principalmente— a través de instalaciones. En ellas muestra una serie de elementos que remiten al consumismo; para sus creaciones retoma desde bolsos, zapatos y perfumes de diseñador, hasta portadas de revistas de moda. “Podría decirse que Sylvie Fleury rinde homenaje a los artículos que considera fetiches sin ningún asomo de crítica, identificándose de forma irreflexiva con los dictados de la moda (incluidas las modas artísticas) y de las imágenes de mujeres que se difunden en los escenarios públicos”.²³

Ella no oculta ni niega su fascinación por los artículos de lujo, sin embargo, esta es sólo una de sus facetas como artista. En 1997 —por ejemplo— montó una instalación relacionada con las carreras de autos; la tituló *Diablas en el club de automovilismo* (imagen 8). En esta instalación Fleury recrea una oficina de un club de este ramo, pero integrado sólo por mujeres. Ella misma creó los atuendos y se hizo retratar con un traje diseñado conjuntamente con Hugo Boss. En dicha fotografía aparece junto al campeón mundial de Fórmula 1 de 1998, Mika Häkkinen (imagen 9). De esta manera Fleury hizo suyo uno de los pocos espacios que aún se consideraban puramente masculinos. En el montaje se observa un cartel con la frase “carrera en curso” que, siguiendo a Grosenick, “puede interpretarse como una señal de la naturaleza competitiva de las relaciones entre los sexos, o como un recordatorio de que la carrera por la igualdad de los derechos todavía se está corriendo”.²⁴



Imagen 8. *She-Devils on Wheels Headquarters*. Instalación, 1997.

²³ *Ibidem*, p. 137.

²⁴ *Idem*.



Imagen 9. Retrato de la artista con Mika Häkkinen.

Estos ejemplos, aunque pocos, son sumamente representativos del esfuerzo de las mujeres artistas por reconfigurar el concepto “género femenino”, incorporando prácticas discursivas transgresoras, prácticas correctivas encaminadas a revertir o, cuando menos, modificar el discurso hegemónico, es decir, el discurso masculino. De ahí que Tracey Emin —artista inglesa contemporánea— señale: “Para mí, ser artista no es sólo hacer cosas bonitas o que la gente me dé palmaditas en la espalda; es una especie de comunicación, un mensaje”.²⁵ Esta es sólo una muestra de la forma en la que algunas artistas de la segunda mitad del siglo XX dotaron al cuerpo femenino de un nuevo significado, convirtieron un cuerpo concebido como objeto decorativo en el estandarte de su reivindicación como artistas y como género.

Por otra parte, analizando el material que tengo sobre mujeres artistas latinoamericanas, me doy cuenta que la estética del cuerpo femenino tiene muchas características masculinas y muchas actitudes de agresividad. Quiero suponer que esta apreciación que las artistas tienen sobre el cuerpo femenino puede estar ligada con la educación que han recibido por parte de su madre.

Actualmente seguimos apreciando ese modelo masculinizado de lo femenino; basta con caminar en los gimnasios, observar detenidamente las revistas donde aparecen jóvenes sumamente delgadas, sin maquillaje. Pero este modelo masculinizado se da, sobre todo, en Europa. En

²⁵ *Ibidem*, p. 122.

Latinoamérica se aprecia que el modelo de feminidad está muy alejado de querer masculinizarse.

Gerardo de la Fuente Lora:

Después de escuchar ambos planteamientos, se puede observar que no sólo hay cotidianización de la belleza, también hay un problema de clase muy claro. Las obras barrocas donde hay sensualidad y, sobre todo, líneas curvas, son imágenes de mujeres trabajando. Aunque sea en un contexto religioso, son mujeres que cargan cosas y eso es muy interesante: sensualidad y trabajo van de la mano. En cambio, la mujer burguesa se ve casi como una muñeca de cartón; las otras son sensuales, pero están trabajando. La sensualidad en el trabajo es más o menos normal. Eso es interesante porque Kruger hace la misma asociación con las prostitutas que están trabajando: trabajo y sensualidad nuevamente van de la mano.

La sensualidad no sólo se localiza en el contexto de lo femenino, también encontramos sensualidad en el sometimiento del trabajador; por eso son atractivas y al mismo tiempo repulsivas las trabajadoras, porque son sensuales. En la prostitución sucede lo mismo. También es factor de conexión el trabajo de Guerrilla Girls, trabajo y sometimiento, están utilizando la esencia de lo que está haciendo la mujer sensual.

Esto es interesante porque en la primera propuesta se comentó que en la estética femenina había influencia de Rubens, y seguramente sí. En la obra del gran Rubens hay sensualidad por todos lados, todo es curvilíneo, todos los trazos son sensuales, pero no hay que perder de vista que eran sensuales y religiosos, santificados. Encontramos dos tipos de belleza: la civil y la social. La sensualidad queda del lado de los trabajadores, la elegancia del lado de la burguesía. La sensualidad es increíble, es peligrosa; las mujeres son peligrosas porque son el deseo mismo.

Ramón Patiño Espino:

En esta discusión intento anclar el problema de que la diferencia entre los sexos y los géneros, aunque es compleja, arranca desde una condición netamente orgánica; es, en principio, de carácter biológico. Esto, para intentar mediar en esta terrible polémica entre quienes utilizan en su provecho el resabio del machismo patriarcal mismo y

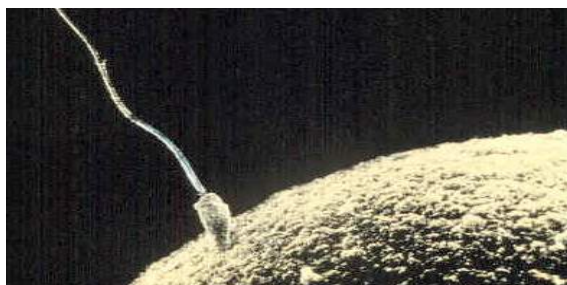
otras formas del chovinismo sexual y, por el otro lado, quienes se han radicalizado en el extremo opuesto, particularmente las feministas de la década de los setenta y los ochenta, quienes se opusieron a la visión chovinista sexual de los machos y de la sociedad patriarcal, culpando a la condición sexual y biológica del yugo social. Creo que hay algunos puntos de información y análisis que nos permitirían clarificar dónde hay exageración, dónde existe un reclamo más que justificado y dónde ese justificado reclamo ha optado por una estrategia de resistencia, de defensa, que puede estar desenfocada y rayar en la exageración, de manera que un conjunto de fenómenos del ámbito de lo orgánico y natural no sea pretendida justificación de privilegios y aberraciones culturales ni, tampoco, se ignore una condición biológica universal, la sexualidad, por atribuírsele consecuencias asimétricas y desventajosas para uno de los grupos sexuales.

Se inicia esta participación reflexionando acerca de dónde surge y cuál es el punto de partida de las diferencias sexuales y genéricas. Para ello, se inicia explicando algunas líneas de la teoría biológica en las que se caracteriza el sexo.

En primer lugar, en la teoría evolucionista el sexo no es un fin o una meta última, es un punto de partida y también de propulsión de niveles más estructurados de la reproductividad y la sobrevivencia para combinar características genéticas resultantes de la especialización de los organismos en machos y hembras, cada grupo conocido como sexo. No hay tantos estadios intermedios en el reino animal, eso sería adaptativamente oneroso: entre los mamíferos se es funcionalmente macho o hembra o se es disfuncional; en la selva no existen diferentes posibilidades como ocurre en la literatura posmoderna, —escenas de pretendido *glamour* ocurridas en Manhattan o París, por ejemplo— donde, a la carta, el género humano se ordena en múltiples variantes: hombre, mujer, homosexual masculino y femenino, bisexual masculino y femenino, transexual masculino y femenino, etc.; por no hablar de “los siete sexos” en la escala de Kinsey. En el reino animal solamente hay esas dos posibilidades básicas relativamente inalterables ante el comportamiento sociosexual.

A partir de una serie de características básicas, la reproducción sexual involucra células especializadas, es decir, gametos que tienen características de ambos padres. El sexo de un organismo es identifica-

do por los gametos que este produce. Los machos producen gametos masculinos llamados espermatozoides, en tanto que las hembras producen gametos femeninos llamados óvulos o huevos. Los masculinos son pequeños, móviles y diseñados para transportar información genética a una cierta distancia. Los de las hembras son enormes, inmóviles, y contienen los nutrientes necesarios para mantener al organismo resultante de una eventual fecundación o fertilización.



Este dimorfismo sexual es una primera categoría interesante, pues refleja diferentes expresiones reproductivas que los sexos experimentan. Ese es el punto de partida; en el reino animal los animales están diferenciados en dos grandes grupos de población, machos y hembras, y tienen distinciones obvias, objetivas e indiscutibles, a diferencia de lo que ocurre en ciertos ambientes de la cultura moderna y posmoderna.

Es una condición a la que no se escapan las especies ni los grupos poblacionales sexuales —aunque hayan tenido un recorrido biológico peculiar o estén enrumados en una evolución vertiginosa y prodigiosa—, al final de cuentas existe una condición básica que los distingue. Podrán adoptar apariencias reformadas o transformadas, podrán apearse a modelos de comportamiento distinto o sesgado, pero siempre contarán con esta condición, es inexcusable. La ilustración que se muestra representa la enorme diferencia entre el gameto masculino y este “planeta” enorme en el que pretende aterrizar o alunizar, que es el óvulo; esas son las características de los gametos masculinos y de los gametos femeninos. El tamaño y la función biológica y reproductiva son extensibles a todos y todas las especies animales en la que incluimos a los animales humanos.

Esa es la característica denominada “dimorfismo sexual”; los sexos vienen presentados en dos formas: la forma masculina y la forma fe-

menina, los machos y las hembras. Aquí se contrastan cuáles serían sus apariencias corporales. Algunas veces el dimorfismo sexual provoca que los machos tengan mayor talla y mayor ornamentación; esto podemos observarlo en los faisanes de la gráfica siguiente; el macho es grande y colorido, mientras la hembra es pequeña y menos ornamentada.

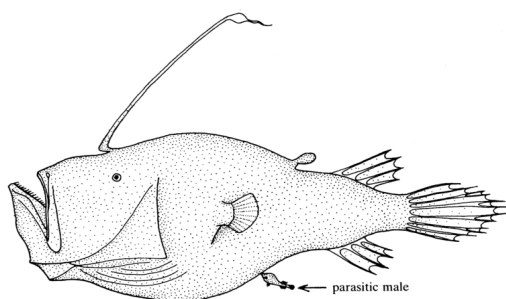


Caso contrario, por ejemplo, es el de las arañas; la hembra es enorme y el macho pequeño. Este es un ejemplo de diferencias “dimórficas sexuales” típicas donde el macho es dramáticamente menor y menos ataviado, menos ornamentado. Esta es una especie peculiar porque el macho vive esperando la época reproductiva de la hembra; cuando la hembra es reproductiva, compite primero con otros machos para ganar el acceso a los recursos sexuales de la hembra y el triunfador tiene el acceso, pero tendrá que enfrentar un problema: después de fertilizar los huevos de la hembra tiene que escapar para no ser devorado por ella. La mayoría de los machos arácnidos son aniquilados por la hembra una vez que han concluido su misión reproductiva.



Esto nos indica que las diferencias sexuales no solamente se dan en el nivel de la apariencia, de la anatomía o de la fisiología, sino también en la conducta. En estos tres grandes niveles se presenta el dimorfismo sexual: en la fisiología, la anatomía y la conducta.

Otro caso extremo de “dimorfismo sexual” es ese enorme pez que se observa en la gráfica; encima se encuentra la hembra y el macho es esa pequeña rémora parasitaria que le sigue los pasos. En el caso de los elefantes marinos, por el contrario, el macho llega a pesar siete veces más de lo que la hembra pesa.



Hay una constante en aquellas especies donde el dimorfismo sexual es mayor, coincide con que los machos son altamente promiscuos y entonces la competencia es más feroz; de igual forma, se ornamentan o atavían con estructuras corporales que hacen las veces de armas y con las cuales también buscan los recursos sexuales de las hembras menores.

Otro ejemplo es el pez bigotón, endémico de México. Cuanto más grande y más brillante sea su mostacho más éxito tendrá; los naturalistas han encontrado que ese ornamento está relacionado directamente con la calidad genética. En teoría, el mostacho refleja mayor resistencia, salud y calidad genética en general.

De cualquier manera, aunque la hembra sea menos ornamentada —en la gran mayoría de las especies lo es menos—, el macho es más ostentoso y los ejemplos de peces, aves y mamíferos que se han presentado lo muestran. Eso no les hace menos selectivas; por el contrario, aunque son menos ornamentadas y están menos ataviadas, son las que, como se mostró en las primeras ilustraciones, tienen y hacen una mayor inversión reproductiva, pues elaboran esos enormes gametos que serán

aportados o invertidos en la procreación. En el caso de las mujeres, vienen previamente formados en los ovarios de las bebés y, llegado el tiempo de la maduración sexual en la pubertad, empieza cada uno de ellos a ser liberado alternadamente, uno cada 28 días, uno cada ciclo lunar; a diferencia de los espermatozoides que, llegada la edad de la maduración sexual, si los individuos masculinos tienen suficiente salud reproductiva, su alimentación es adecuada, etc., los reproducirá por millones diariamente.

Como podemos ver, los recursos sexuales de las mujeres son costosísimos, mientras que los recursos sexuales de los hombres, en general, son baratos. En una eyaculación un hombre descarga millones de espermatozoides—hasta 14 millones—, que se reponen en cuestión de horas o días; a diferencia del óvulo que requiere de un ciclo enorme, nutrientes, tiempos hormonales, fenómenos endocrinológicos complicados, etc. Eso les condiciona biológicamente para que las hembras adopten una actitud de alta selectividad a la hora del apareamiento y durante las etapas previas como las del cortejo; en cambio, los machos se pueden dar el lujo de intentar tantas cúpulas o apareamientos como disponibilidad de hembras haya en su ambiente natural. La actitud de la hembra es cautelosa y renuente, en cambio el macho es insistente. Esta alta selectividad de las hembras les condiciona para ser calculadoras, evaluativas, estimadoras de los recursos que ofrecen los pretendientes.

Esas son las condiciones originarias de las que surge la belleza natural en los ornamentos corporales y la alta selectividad para otorgar el acceso a los costosos recursos reproductivos; esa fue la condición básica que orientó la evolución de los animales ancestrales hacia el atavío de formas anatómicas y conductuales de la belleza natural que les adorna, por un lado, y por el otro, hacia la estimación estética que materializó en el arte y la estética que son facultades universales de los humanos.

Gilberto Valdés Gutiérrez:

En primer lugar, hablaré un poco sobre el trabajo que estoy realizando en mi estancia en México. Estoy haciendo un monitoreo de la televisora más importante de este país: Televisa. No consumo esta cadena televisora porque los medios no se pueden consumir, de lo contrario te enfermas; solo se debe monitorear. En la barra de comerciales hay un *spot* sobre lo que es “un macho”. Según los creativos de las agencias,

“macho” no es un hombre bigotón y fuerte, sino el que llega a una fiesta y trae *Coca Cola Light*. Pensando en ese comercial y en el análisis que el doctor De la Fuente hizo, resulta interesante reflexionar sobre la sensualidad en las mujeres trabajadoras y preguntarnos qué impide que lleguemos a una erótica colectiva para cambiar el mundo.

Se puede hacer una abstracción del movimiento feminista; el momento de ruptura de los sesenta y setenta y toda esa avalancha ideológica con la que venían las feministas que les antecedieron y que lucharon por igualdad social como el sufragismo; eran mujeres de clase media alta y de la burguesía. Cuba, por ejemplo, tenía cien años con esa historia, al igual que España y México. Y después ¿qué pasa? Al feminismo radical y militante lo succionó el sistema para convertirlo en un simple enfoque de género; el movimiento fue cooptado. Hay un enfoque muy curioso e interesante proveniente del sur, que hay que estudiarlo, pues tiene que ver con los patrones de las telenovelas de Televisa —que son infames—. Ahí es donde hay que indagar un poco. Al hablar de estética, nos estamos refiriendo no sólo al arte sino también a la sensibilidad humana y sus vínculos con la ética; entonces lo que se está observando en el sur son procesos vinculados a despatriarcar —en un sentido profundo del término—, lo que implica retomar muchas posturas del feminismo más radical y enfocarlas hacia el sentido de la diversidad.

Hay que mirar lo que está pasando desde el sur hasta México y España. Lamentablemente en España se están aplicando políticas que fracasaron en el sur de América Latina. Hay que estudiar ese fenómeno sin idealizarlo y ver cómo se dan la mano los procesos de despatriarcalización y desneoliberalización; estos fenómenos son novedades que están sucediendo y que hay que estudiar. El movimiento feminista hizo e impulsó que las relaciones sexuales y eróticas entre los sexos fueran mucho mejor después de su aparición, más allá de las exageraciones y estereotipos.

José Antonio Pérez Diestre:

La estética femenina siempre ha sido dictada por los imperios en turno. ¿Cuál ha sido la estética femenina que ha dictado el imperio norteamericano? La muñeca *Barbie*. El símbolo de belleza femenina y perfección es *Barbie*, sin importar que cada raza tenga sus cánones propios de belleza.

Bibliografía

- Escudero, Jesús Adrian, “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer las cosas con el cuerpo)”, en: Revista *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979.
- Grosenick, Uta (Editora), *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Alemania, Taschen, 2002.
- Hernández, Carmen, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*, ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género, CEM, Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas, 18 de julio de 2002.
- Pedraza Gómez, Zandra (coord.), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Colombia, Universidad de los Andes, 2007.

LA ESTÉTICA DEL CUERPO FEMENINO
EN LA PINTURA BARROCA NOVOHISPANA
Y SU CONTRAPOSICIÓN CON LAS PREFERENCIAS ACTUALES

Isabel Fraile Martín¹
Ramón Patiño Espino²

Introducción

El papel de la representación femenina en la historia de la pintura ha sido insoslayable desde el origen de la misma, trasladando hacia los ámbitos de la vida cotidiana los ideales de belleza y perfección que, por tradición, se espera que emanen de la mujer. Unos patrones que nos introducen en la función inmediata de la mujer como referente de belleza y objeto de deseo, pero también al papel que ejerce dentro de la esfera social, al convertirse en madre y responsable de ciertos roles dentro de su comunidad. De esta manera la pintura, incidente durante siglos en interpretar a la mujer dentro del amplio registro de la temática religiosa, ha suscitado en la conciencia colectiva un paradigma femenino apegado a una serie de virtudes que están relacionadas con los patrones de la mujer perfecta; un estereotipo que encarnaba antaño desde la belleza serena y de rasgos estilizados, hasta la pureza y humildad que se desprende de las imágenes representadas.

La evolución en la historia y la incorporación de la mujer a otro tipo de facetas, han implicado su reconocimiento social o incluso su incorporación al mundo laboral, consolidando con ello una amplitud de su visión en el campo de la pintura. Una imagen que si bien durante siglos estuvo relegada a las funciones religiosas, poco a poco se traslada a la esfera civil para acabar impregnada, irremediamente, del consumo cultural a través del mundo publicitario, el cinematográfico o el televisivo, en el que acapara otros campos de desempeño que son

¹ Doctora en Historia del Arte, Coordinadora de la Maestría e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Psicología Evolucionaria, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

distintos y que nos remite a nuevos estereotipos y cánones de belleza que son, a la par, igualmente interesantes.

La idea de este trabajo conjunto es consecuencia de una de las líneas de investigación que se desarrollan dentro del Cuerpo Académico Consolidado de Estética y Arte, y busca un objetivo específico: tener una visión de la representación femenina en nuestro entorno inmediato, como consecuencia de la evolución estilística que ha existido desde la Colonia, a través del estudio de sus pinturas, hasta nuestros días, para lo que se tendrán en cuenta los estudios genéticos, los conocimientos biológicos más actuales y las preferencias sexuales.

La imagen femenina en la pintura novohispana

Para aterrizar esta primera parte de la investigación, centramos el sentido de la misma en las colecciones de pintura que se conservan en la ciudad de Puebla; un espacio emblemático que se convierte en un punto neurálgico para la actividad artística desde los inicios de su fundación, en 1531. La escuela de pintura que se gesta en la ciudad aparece con singularidades propias e importantes, aunque de entre todos los momentos de creación que se dieron después de la fundación y hasta la llegada del México independiente, se entiende que la escuela de pintura de la época barroca fue una de las más fecundas, propiciando el surgimiento de artistas y obras de primer nivel, cuyos resultados plásticos siguen siendo de interés fundamental hasta nuestros días. Será precisamente en pinturas que arrancan en este periodo en las que concentraremos esta parte de la investigación, seguida del análisis de otro grupo de obras que se generan en el México independiente. Entre estos dos momentos, para establecer nuestro discurso, escogimos cinco temáticas medulares que giran en torno a las siguientes representaciones: María, las santas mártires, las mujeres destinadas a labores domésticas (estos tres grupos como parte de la pintura de temática religiosa)³ y las imágenes de sociedad junto a las representaciones de monjas;⁴ ambas como aportación de la pintura de retrato femenino con carácter civil. Claro está que en esa clasificación

³ De forma genérica, para interpretar la representación de la mujer dentro de la temática religiosa, véase: Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*.

⁴ Sobre la presentación de las monjas coronadas, véase: Josefina Muriel y Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas: vida conventual femenina*.

que hemos seleccionado no aparecen todos los tipos de representación de la mujer abordados en la pintura novohispana, a ellos, de entrada, habría que añadir el capítulo correspondiente a la pintura de castas, que por su gran amplitud pretendemos desarrollarlo en un segundo momento de nuestro proyecto.

Comencemos, mientras tanto, con el análisis de la representación femenina dentro de las aristas que nos ofrece la temática religiosa. En primer lugar, dirijamos nuestra atención hacia la imagen de *María*, la madre, la esposa, la hija, el modelo a seguir, la persona elegida para engendrar al Salvador. La cadena de virtudes que emanan de su figura es realmente ilimitada y la pintura ha gozado de representarla desarrollando todas y cada una de las actividades para las que fue asignada.⁵ De este modo, los repertorios la muestran desde su nacimiento, pasando por algunos capítulos anecdóticos de su niñez, el momento en que advierte que será madre, algunas escenas en las que muestra su embarazo y toda una serie de instantes en los que participa de la vida de su hijo hasta llegar, finalmente, al momento de su muerte. Toda una vida interpretada por los mejores artistas de cada momento y que coinciden, más allá de sus virtudes técnicas y sus pericias con el pincel, con una belleza serena y gratamente idealizada que tardará aún mucho tiempo en ser modificada. María se muestra en total plenitud como una mujer blanca, de rasgos suaves y gesto afable, ojos claros y cabello normalmente rubio. Se acostumbra, en los patrones compositivos que imperan entre los artistas del barroco, mostrarla siguiendo las pautas estilísticas promovidas por Rubens, las que coinciden con una mujer generosa en carnes y de aspecto saludable y hermoso que abraza con ternura a su hijo o se muestra dócil y amable ante sus compañeros de escena. A esta tipología pertenece el detalle que hemos elegido para ejemplificar el tema (Figura 1). Una pintura ubicada en Puebla que nos muestra a María en el momento que sube a los cielos, coincidiendo con los rasgos físicos descritos.

En el caso de las imágenes de las *Santas Mártires*, hay que considerar que constituyen el segundo grupo más amplio de representaciones femeninas dentro de la temática religiosa. La pintura novohispana

⁵ Entre los autores que manejan las maneras de interpretar la imagen mariana en los repertorios de pintura novohispana quisiera destacar: Elisa Vargas Luego, "La Virgen María", en *Juan Correa. Su vida y su obra*, pp. 75-102.

estaba ávida de interpretar la vida de mujeres de carne y hueso que por su gran vocación espiritual fueron capaces de seguir la luz que las uniría con Cristo definitivamente, no importando si para ello debían pasar por un auténtico calvario. Era importante ofrecer esta imagen de sacrificio ante la nueva comunidad de creyentes, por lo que las relatorías de sus vidas, colmadas de dolor por conseguir un bien mayor, no tardaron tiempo en formar parte de los programas destinados a ornamentar templos e iglesias en todo el territorio. La idea que emana de estas figuras (Bárbara, Lucía, Águeda, Cecilia, Apolonia o cualquier otra), es la de una mujer de carne y hueso, no tan llena de divinidad e idealización como en el caso de la propia María, pero sin renunciar, en absoluto, a ninguno de los cánones de belleza armoniosamente preconcebidos. Es por ello que todas se muestran poseedoras de una gran hermosura y, al contrario de lo que ocurre con María, alardean de la alta alcurnia que las vio nacer, pues, como es frecuente, la mayoría de estas jóvenes pertenecían a una elevada posición social que las hacía mostrarse agasajadas de telas caras y joyas brillosas, como se aprecia en la Santa Bárbara, de autor desconocido, que se conserva en el Museo Universitario (Figura 2). Los pintores de cada momento, especialmente los formados en el barroco, acostumbran mostrarlas impecablemente vestidas, adornadas en todo su esplendor y, además, dotadas de gran belleza. Ausente en la mayoría de ellas —a excepción de las escenas del martirio propiamente dicho— ese dolor del que fueron víctimas por seguir a Cristo. Al contrario, la serenidad se apodera de ellas y su puesta en escena, grácil y gentil, apuesta hacia una mirada de elegancia que las admira por su heroicidad y, a su vez, las percibe desde una óptica más cercana que a María, quien siempre encabeza el máximo escalafón del ideal de perfección tanto humana como divina. Las santas mártires nos remiten a una belleza importante, a una imagen que se acerca a la perfección, pero que es, hasta cierto punto, alcanzable por el espectador. Hay una mínima esperanza de parecerse a ellas, a cualquiera de las que conforma el amplio grupo de quienes padecieron el martirio, porque lejos de debilitarnos ante su padecimiento, las vemos triunfantes y heroínas, siendo ese uno de los mensajes clave para entender la espiritualidad en todo su esplendor.

La riqueza en las escenas de temática religiosa y la abundancia de pasajes a representar consiguió una amplitud de figurantes en los mis-

mos, con el afán de transmitir ante la comunidad una idea de cercanía y realidad. Esta amplitud de miras dio como resultado unas obras pobladas de personajes que ahondaban en una visión que iba más allá de la presencia de los puros protagonistas. La incorporación de secundarios es importante, no sólo para dotar de mayor viveza a la escena, sino también para acercarla de manera inmediata a los fieles. La naturalización de los ambientes, la apuesta que hacen los artistas por trabajar unos personajes mundanos, alejados de cierta idealización, y en todos los aspectos más reales, consiguió, casi de inmediato, la identificación del fiel con lo que estaba viendo. Este nivel de cercanía y proximidad ofrece en la pintura una variante poco explorada con anterioridad: la incorporación de personajes de la vida cotidiana. Figuras que si bien antes, habían aparecido en el arte, lo hicieron como meros espectadores al acto, sin llamar nuestra atención; o al menos no lo hicieron como en el barroco, donde estas figuras, sobre todo en el caso de las *mujeres destinadas a labores domésticas*, otorgan al pasaje algo que va más allá de la cotidianidad y cercanía con el espectador. La presencia de estas mujeres en la escena proporciona un agradable aire de sensualidad y belleza, que era poco probable advertir en las figuras protagonistas, responsables, al fin y al cabo, de cargar sobre sus hombros el peso de la espiritualidad que pretendía emanarse del capítulo representado. Así es como nos encontramos la representación de la mujer que está abocada a otra función, más sencilla y discreta que la esperada por las que tenían las responsabilidades de espíritu. Mujeres enfocadas a un rol social mucho más cotidiano, que aparecen en las escenas relegadas a un segundo plano, en el que se muestran portadoras de cántaros y cestas, enseres rutinarios que sujetan sin remilgos ni objeciones. Mujeres vigorosas, sanas y fuertes que transmiten felicidad en sus rostros, poseedoras de poses y gestos con los que muestran algunas partes de su cuerpo, quizá ajenas al deseo que proyectan en quienes las observan en su actividad diaria. Ajenas a los preceptos de perfección y espiritualidad que se desprenden de sus compañeras de escena; María casi siempre, una María embarazada o recién parida.

Recordemos, entre otras, las pinturas que narran el pasaje de la *Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*, donde el encuentro entre las mujeres se produce en el entorno familiar de Isabel, acompañada a veces por su personal de confianza, esas mujeres del ámbito doméstico

que irremediablemente acaparan nuestra atención aunque estén en un segundo plano (Figura 3); o aquellas otras escenas protagonizadas por una madre primeriza que acuna al Niño mientras recibe la visita de pastores y curiosos, entre quienes siempre desfilan mujeres desempeñando sus actividades cotidianas.⁶ La irrupción de dichas figuras en estas dos variantes temáticas ejemplifica la dignificación de las labores domésticas y, a la vez, la cotidianización de una espiritualidad envolvente que, a través de la incorporación de estas figuras, resulta mucho más cercana y real para los fieles. A este primer matiz interpretativo no quisiéramos dejar de sumar esa aportación de sensualidad que se desprende de muchas de ellas, otorgando con ello a este sector social un deseo que no era considerado para las imágenes pertenecientes a la más elevada escala celestial ni para las que estaban en un paso intermedio, sino que se relegaba a las mujeres mundanas, serviles e intensamente humanas.

Esta humanidad es la que nos enlaza con el siguiente grupo de pinturas, el que nos ofrece representaciones vinculadas al género del retrato y que nos muestra mujeres reales, figuras pertenecientes a la sociedad civil, alejadas, en parte, del halo de divinidad que se desprende de las pinturas religiosas. En su lugar nos encontramos con dos amplios grupos de pinturas que nos ofrecen otras variantes con respecto a la interpretación femenina. Se trata, por un lado, de los retratos de mujeres que deciden ingresar al convento; y, por el otro, de aquellas damas de sociedad que reclaman ser retratadas para pasar a la inmortalidad. En el primero de los grupos a considerar, el de las monjas, cabe mencionar la larga tradición que existió en la Nueva España, especialmente en Puebla, sobre la vida conventual femenina. Era una forma de vida ampliamente reconocida entre la sociedad colonial, teniendo dos momentos clave para ser representadas. El primero de ellos en el que queremos concentrarnos, recupera el instante de su profesión, esto es, su gran despedida del mundo antes de entrar a su vida de clausura. Por eso resulta un momento sumamente atractivo para ser interpretado.

⁶ Aunque la difusión de los modelos rubenianos fue una práctica difundida entre los artistas de ambos lados del Océano, lo cierto es que la familiaridad con la que algunos de los pintores novohispanos se apropiaron de sus esquemas, es asunto de elogio. Esta interpretación de mujeres destinadas a labores mundanas fue una temática recurrente y bien conseguida por algunos de ellos. A los ejemplos hallados en Puebla podemos sumar la *Adoración de los pastores* que se atribuye a Pedro Ramírez y se conserva en la Pinacoteca Virreinal. Véase: Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, p. 100.

El segundo instante de sus vidas que se traslada al lienzo, y del que no vamos a ocuparnos ahora, coincide con el momento de su muerte.

Concentrémonos en la primera parte de la vida de estas jóvenes que resulta interesante para los artistas: el momento en que profesan su fe y son retratadas. Teniendo en cuenta que la actividad de religiosas en Puebla fue más que fértil y fecunda desde el siglo XVII,⁷ es fácil advertir ejemplares que ponen de manifiesto este acto por parte de las distintas órdenes que se congregan en la ciudad: agustinas recoletas, jerónimas, concepcionistas. Todas ellas retratan, aún con sus respectivas peculiaridades, atuendos de gala para este gran evento en el que se pone de manifiesto que, si bien estas jóvenes eligen una vida contemplativa para el resto de sus días, no son ajenas a mostrar el esplendor de sus familias en el momento de ingresar al convento.

Nos interesa destacar, a través de estas imágenes, cómo se extiende el panorama de representación de la mujer, hasta ahora relegado a sus funciones dentro de la esfera religiosa de connotaciones divinas, llegando a abarcar otros aspectos relevantes en los que ella es ahora la protagonista, la que por su papel elegido puede ser retratada dentro de un ambiente civil, que siempre había estado ocupado por la representación masculina. Ahora serán ellas las que también acaparen los encargos de los artistas, mujeres que, aunque elijan una vida religiosa, serán representadas individualmente, haciendo notar la valía de sus familias a través de una dote que engalanaba su puesta de largo para ingresar al convento. No hay que olvidar que ese es un objetivo prioritario del género retratístico: su capacidad para hacer trascender en el tiempo la importancia social y económica del individuo representado, lo que sin duda lo encumbra en una esfera de poder a la que podían aspirar pocos, pero desde luego más que en periodos anteriores. De ahí el interés por ser retratados, y el hecho de que este ejercicio se extienda al género femenino posiciona a la mujer como individuo en una escala superior a la que había gozado con anterioridad.

Los retratos de monjas profesas recuperan, de este modo, todos los lineamientos necesarios para el género. Las mujeres aparecen representadas al centro de la escena, en solitario y mostrando, normalmente,

⁷ Sobre los Conventos femeninos en la Nueva España, véase: Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Angeles del siglo XVIII*.

tres cuartos de su cuerpo o el cuerpo entero. Las encontramos de pie y con el traje de gala de la orden, bien dispuesto y arreglado, haciendo alarde del importante momento que están viviendo. Se acompañan de ciertos elementos reincidentes, independientemente de la Orden que profesen, a saber: la corona de flores, la vela, una imagen del Niño Dios y la vara florida. Todos ellos dotados de un mensaje específico y que se repite por igual en cualquiera de los casos de representación. A estos elementos se suman algunas variantes que, sin duda, enriquecen aún más la obra, como el caso del escudo que portan las concepcionistas (Figura 4) y que alude a sus vocaciones predilectas; o las joyas particulares que a modo de dote familiar reciben y que, indudablemente, son únicas e irrepetibles. Sin duda este tipo de trabajo nos habla del reconocimiento social que gozaban las órdenes religiosas femeninas, pero también aluden, de una forma directa, al estatus familiar de la joven, habida cuenta de la mencionada dote que recibiera.

Sin embargo, esta concentración masiva que se produjo en Puebla por retratar a las jóvenes que ingresaban a la Orden no limitó el trabajo de los artistas hacia otra esfera de representación femenina. Otro tipo de retrato permite trascender el paso de mujeres por este mundo sin que su vida tenga que estar unida al convento. Nos referimos ahora al retrato social, que lógicamente aplica entre las mujeres de alta alcurnia, pero que, poco a poco, va ganando protagonismo entre los encargos artísticos.⁸ Este otro formato nos propone nuevos referentes de representación femenina, para los que también se necesita la incorporación de una serie de objetos que hablen de la propia representada y nos transmitan su condición social, igual que ocurriera con el retrato masculino. Con la llegada del México independiente y el afrancesamiento estético, que también abarcó al ámbito femenino, pronto se realizaron retratos en los que la mujer mexicana se mostraba moderna, ataviada según la nueva moda, y segura de sí misma (Figura 5). No dejaban atrás algunos elementos de la tradición española, como la presencia del abanico en sus manos, aludiendo con él al lenguaje secreto de la coquetería,⁹ pero todo su entorno inmediato, reflejado a través de la

⁸ Véase el Catálogo de la Exposición *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, celebrada en el Museo Poblano de Arte Virreinal de Puebla entre octubre 1999-febrero 2000, que muestra una amplia reflexión sobre los distintos tipos de pintura de retratos que se dan en la época.

⁹ Jaime Moreno Villarreal, "Elogio del calor y el abanico", en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, p. 33.

vestimenta y el mobiliario, nos introduce hacia un estilo cambiante que nos conduce hacia una modernidad en la que ella, la mujer, alcanzará muchos más retos y cada uno de ellos será debidamente interpretado.

Los nuevos tiempos nos hablan de imágenes en las que la mujer se muestra de múltiples formas, casi borrando de nuestra memoria lo que supuso su historia en otros momentos. No obstante, tanto las legendarias mujeres que protagonizan los cuadros de hace trescientos años, como las que vemos en el *spot* publicitario de hoy, guardan más de una semejanza. En ellas, cualquiera que fue la época que les tocó vivir, pervive una carga genética determinada que las hace dueñas absolutas de la obra que protagonizan. Si no son ellas las musas de los artistas, ¿a quién, los pintores, publicistas o directores podrán retratar ahora? La mujer sigue siendo el centro, el foco de atención que se ha ido despojando de sus múltiples capas para poder destaparse por completo y llegar a donde está hoy. La genética y el gusto del hombre hacia un determinado perfil, tal y como veremos a continuación, tiene mucho que contar al respecto, como quedará establecido al incorporar elementos centrales de la teoría darwiniana actual, para lo cual es necesario realizar una inmersión profunda, ayudados con los implementos teóricos de una nueva disciplina: la Estética Evolucionista.

Hembra y musa: los fundamentos biológicos de la atractividad estética del cuerpo femenino

La belleza facial-corporal del ser humano ha sido tema recurrente del arte y la literatura de toda laya. O casi toda: desde la lírica más artística del romanticismo, en que caras y cuerpos hermosos son la fuente del inspirado embeleso para el análisis platónico, hasta la utilitaria instrumentación de la imagen física para el onanismo de los consumidores de la sub-literatura comercial y la narrativa porno. Es en el campo científico en donde al estudio estético del cuerpo se le había echado en falta.

En otras áreas del conocimiento, salvo en la literatura divulgativa de alcances técnicos, propia de nutriólogos y bariatras que se solazan en “la flagelación” de la indomable expansión corporal de sus pacientes hiperapetentes; insisto, el análisis de la anatomía y expresividad del cuerpo ha sido precaria. Paradójicamente, es en el campo de las ciencias biológicas en donde las implicaciones de la estética corporal habían tenido una escasa presencia. Los esfuerzos por subsanar

ese vacío han empezado a acrecentarse desde hace apenas unos 25 años, y es por eso que ya van quedando esclarecidas las razones de algunos tratos muy extendidos sobre el cuerpo del propio sexo y el de la contraparte sexual, que en el pasado se atribuían a atavismos culturales o extravagancias étnicas. Hoy sabemos, por ejemplo, que la atracción interpersonal es producida por la presencia de ciertas características físicas. Más aún, el emparejamiento inter-sexual para el noviazgo y las relaciones estables como el matrimonio resultan del ejercicio de discriminar algunos componentes físicos, mediante el cual se privilegia a los poseedores de determinados rasgos aparienciales, en menoscabo de los que no los poseen. También, que, sin distinción, todos los integrantes de una población son sensibles a la belleza física de sus congéneres específicos, y todos, al apreciar la belleza física, hacemos distinciones dramáticas de todos los otros; pero, es el sexo masculino el que le otorga un énfasis decisivo a la belleza física de las mujeres, en comparación con el que le conceden las mujeres a la belleza masculina: en la elección de su pareja, los hombres asignan un plus significativo a la atractividad física.¹⁰

El indisoluble dimorfismo sexual

A pesar de que en muchas representaciones pictóricas los pintores tienden a asimilar los cuerpos de los personajes a un modelo intermedio con el que hombres y mujeres se asemejan “los rasgos varoniles se suavizan y los femeninos se estandarizan”; las diferencias son inocultables.

Tales características físicas, que hacen significativas las diferencias entre los cuerpos de los sexos, tienen un origen filogenético, ancestral; es decir, son atributos integrados hace cientos de millones de años a los organismos de remotos ancestros, cuyo linaje pertenecía al reino animal. La gran mayoría de las especies animales se distingue por reproducirse sexualmente, para lo cual, los dos grandes grupos en que existen las especies sexuadas, machos y hembras, participan aportando sus gametos. Obviamente, en el caso de las poblaciones de mamíferos, estas cuentan con dos sexos que divergen en tres aspectos básicos: fisiología, anatomía y conducta; y, por otro lado, en tres aspectos aparienciales: tamaño como forma corporal y rasgos sexuales secundarios.

¹⁰ Cfr. David M. Buss, “The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating”.

En eso consiste el dimorfismo sexual de los humanos, que es moderado, a juzgar por una diferencia de 7% en talla corporal, según el cual las mujeres son ligeramente más pequeñas que los hombres.¹¹ Las mujeres son, además, entre otras características, más epidérmicas, ya que en promedio, y proporcionalmente, tienen mayor superficie corporal expuesta y descubierta de vello; por ello sus formas anatómicas, al extenderse en líneas redondeadas, son más agraciadas. Esto, por sí sólo, constituye una veta del más alto interés investigativo para las ciencias evolucionistas ya que, a diferencia de la inmensa mayoría restante de las especies del reino animal, perfilan al sexo femenino como el más ornamentado de la especie, lo cual es toda una peculiaridad adaptativa, si tomamos en cuenta que el sexo masculino es, por norma, más ornamentado entre los mamíferos y aves, y también es eso lo más común entre reptiles y peces.¹² Esta es una de las razones por la que muchos autores han centrado su atención en el estudio del cuerpo femenino.

Sin embargo, hacemos notar que son los machos humanos los más demandantes en cuanto a belleza física, buen parecer o atractividad¹³ se refiere; pero son las mujeres y hembras, en general, el sexo más selectivo que, a la hora de elegir pareja, requiere el conjunto mayor de requisitos de su contraparte y el sexo que facultativamente escoge; por ello es que autores como Jared Diamond sugieren que la apariencia global de la especie humana, y de cada raza en particular, ha sido una decisión mayoritariamente femenina.¹⁴

Este es sólo uno de tantos tópicos en que la sexualidad ha sido lo más trascendente de la historia natural humana. En opinión de muchos estudiosos de la biología teórica, esta condición sexuada y dimórfica de la especie humana es, al mismo tiempo que la más importante característica del diseño humano, también, por tanto, el motor que impulsa el rumbo hacia las tendencias evolutivas de su futuro.¹⁵

¹¹ Anders Gustafsson & Patrik Lindenfors, "Human size evolution: no evolutionary allometric relationship between male and female stature", en *Journal of Human Evolution* Vol. 47, pp. 253-266.

¹² Charles Darwin, *El origen del hombre*.

¹³ Cfr. D.M. Buss et al., "International Preferences in Selecting Mates: A Study of 37 Cultures", en *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 21, pp. 5-47.

¹⁴ Jared Diamond, *El tercer chimpancé: Evolución y futuro del animal humano*.

¹⁵ Cfr. George C. Williams, *Sex and Evolution*; cfr. Jared Diamond, *¿Por qué es divertido el sexo? La evolución de la sexualidad humana*; cfr. Michael T. Ghiselin, *The Economy of Nature and the Evolution of Sex*.

Estándares de la belleza física femenina universal

“La belleza atrae y las mujeres bellas son las más atractivas”, es un axioma universal, pero ¿en qué consiste la belleza femenina? Dos características obvias son la buena salud y la juventud de la mujer. Así lo asumen los hombres de todas las culturas al elegir pareja y por ello, en estudios transculturales, ha podido establecerse la validez científica del axioma en cuestión; lo mismo entre los pueblos campesinos originarios de América y Asia que en las tribus de cazadores-recolectores de África, o en poblaciones occidentales urbanas modernas de Norteamérica y Europa, en que los varones se casan mayormente con mujeres menores que ellos, cuya edad visiblemente se correlaciona con la etapa de mayor reproductividad.¹⁶

En estudios realizados por psicólogos evolucionistas, con participación de hombres y mujeres comunes en calidad de jueces, evaluando la atractividad de una serie de caras de mujeres de diferentes edades fotografiadas con la misma disposición técnica, la atractividad disminuye en relación inversa a la edad de la muestra, independientemente de la edad de los jueces.

Están también, entre las características femeninas preferidas, otras físicas y morfológicas, como cabello brillante, tono muscular firme, piel intacta y suave, dentadura alineada y completa, labios carnosos, ojos despejados, vigor físico global y simetría corporal. Sobra decir que estos componentes de la belleza humana no son arbitrarios ni vinculados a la variación cultural, ni siquiera motivados por el aprendizaje: según pruebas experimentales, son innatos.¹⁷

Con la aparición de novedosos implementos tecnológicos se han confirmado las hipótesis sobre la belleza femenina de la teoría evolucionista: para identificar los detalles que forman un rostro atractivo, la composición fotográfica de ciertos rasgos faciales ha sido montada con la ayuda de programas de diseño gráfico computarizado, y el resultado fue que los rostros contruidos con la sobreposición de fotografías faciales (4, 6, 8 o 32) resultaron mejor evaluados por jueces comunes que los rostros reales, y cuanto mayor el número

¹⁶ David M. Buss et al., *ob. cit.* y Ramón Patiño Espino, “Una vida para vivirla en pareja: el emparejamiento selectivo por afinidad entre los totonacas de Huehuetla como estrategia de maximización socio-ecológica”, en *Graffylia*, Año 7, no. 11-12, pp. 89-102.

¹⁷ Judith H. Langlois & Roggman, L. *Attractive faces are only average*.

de fotografías sobrepuestas, mejor evaluados resultaban los rostros nuevos contruidos, ya que tal sobreposición de rostros individuales reales tiende a eliminar sus irregularidades y volverles más simétricas las caras: es decir, el promedio de las caras simétricas es más atractivo que las caras reales.¹⁸

De esta manera ha quedado establecido que la *promediación o koinofilia* es una de las características de la atraktividad, lo cual tiene sentido biológico si caemos en la cuenta de que las características predominantes en una población son resultado de la eficiencia adaptativa que ha vuelto comunes las características ventajosas y depurado gradualmente las desventajosas, seleccionando además el gusto por esos mismos rasgos. A la inversa, medir con esos recursos técnicos los rasgos de los rostros reales ha permitido encontrar el cumplimiento de los parámetros en personas que, de ser correcta la predicción, serán calificadas como sumamente atractivas y bellas (Figura 6 y 7). “La británica Florence Colgate cumple con los requisitos necesarios para ser considerada una mujer perfectamente hermosa”:¹⁹

De acuerdo con las proporciones postuladas como idóneas por la ciencia, la británica Florence Colgate ha sido nombrada “La mujer más bella del Reino Unido” tras ganar el concurso *Lorraine Naked*, el cual premia la belleza natural. La distancia entre sus orejas es exactamente el doble del trecho que separa a una de sus pupilas de la otra. Además, la distancia que hay de sus ojos a su boca equivale a una tercera parte de la que separa su barbilla de la línea donde comienza su cabello, arriba de la frente. Ambas proporciones coinciden con la belleza perfecta que los científicos obtuvieron tras correlacionar múltiples variables.

Carmen Lefevre, investigadora del Perception Lab de la University of St Andrews’ School of Psychology, explica la ‘perfección’ de esta mujer: “Florence tiene todas las señas de la belleza clásica. Tiene ojos grandes, pómulos salidos, labios rellenos, y tez perfecta. La simetría parece ser un elemento muy importante para definir a alguien atractivo”.²⁰

¹⁸ Véase David M. Buss, *ob. cit.*

¹⁹ Recuperado en <http://pijamasurf.com/2012/04/presentamos-a-florence-colgate-la-mujer-mas-hermosa-del-mundo-segun-la-ciencia/>

²⁰ *Idem.*

Existe, por supuesto, otro conjunto de características de la belleza corporal que son de apreciación muy variada al depender de criterios culturales: la forma esbelta, media o robusta del cuerpo. Pero mientras el gusto de los hombres por una u otra talla particular varía (ver figura 8), hay un patrón corporal que es invariante: el cociente de la relación cintura/cadera que en las mujeres saludables y más fértiles tiene un rango de entre 0.67 y 0.8 que les provee la peculiar forma del reloj de arena en que se armonizan el pecho desarrollado, la cintura ceñida y la cadera ancha²¹ (Figura 8). Hay soporte científico suficiente para demostrar que los estándares de belleza se pueden predecir no como construcciones culturales arbitrarias, sino por parámetros universales “[...] al estar anclados en indicios observables recurrentemente disponibles en los machos ancestrales durante los tiempos evolutivos”.²²

No ignoramos que hay otras características personales igualmente agradables y preferibles en mujeres y hombres que les hacen tener un gran éxito en el mercado de parejas, incluidas las conductuales, intelectuales y morales; en este trabajo no se reportan no porque sean menos importantes, sino porque son tema para otro artículo.

Preferencias locales actuales del mercado de parejas

Con la cara y el cuerpo que poseemos y el bagaje comportamental que exhibimos, incluidas las actitudes y conducta manifiestas y otras características socioculturales, transitamos de un espacio vital a otro, de un grupo familiar a otro laboral, recreativo, cultural, etc., participando de los vínculos de múltiples redes sociales, dando y recibiendo diferentes aportes a nuestros congéneres en un permanente ejercicio de intercambio de oferta y demanda, en que las divisas son también de diversa índole, inmersos en un ambiente colectivo, sostenido bajo el principio de validar el contrato de cooperación implícito que opera idealmente con reglas comunes y biunívocas de reciprocidad, ya sea para el intercambio de bienes y servicios, elección de pareja o la competencia directa o indirecta por acceso a fuentes de provisión de recursos.²³ En

²¹ Devendra Singh, “Adaptive significance of female physical attractiveness: role of waist-to-hip ratio”, *J Pers Soc Psychol.* Y Devendra Singh. “Waist Circumference and Waist-Hip Ratio, Report of a WHO Expert Consultation”. World Health Organization.

²² David M. Buss, “Evolutionary Psychology and Feminism”, en *Sex Roles*, p. 777.

²³ Cfr. Ronald Nöe, JA Van Hooff & Peter Hammerstein (Eds.), *Economics in nature: social dilemmas, mate choice and biological markets*.

esos tratos de intercambio, nos proponemos ofrecer los productos y servicios para lo que profesionalmente nos hemos entrenado, incluyendo la fuerza de trabajo manual o intelectual, mercancías que producimos o comerciamos, pero además la ayuda humana personal de que somos capaces, desinteresada de retribución, en actos tan simples como abrir la puerta del recinto en donde nos encontramos a una persona que llega cargada de algún paquete, u orientar al forastero que pregunta por la ubicación de alguna calle, etc.; pero simultáneamente, voluntaria o involuntariamente, nos exponemos al escrutinio de otros transeúntes en calles, expendios, corredores, salas de espera, oficinas o lugares de tránsito y escrutamos a los demás cual si de una arena de despliegue de nuestras presencias corporales se tratara, como en los *leks* de la selección intersexual de aves comunitarias.

Allí, en esos mentideros, resolvemos muchos asuntos interpersonales, con mucha frecuencia hasta en un nivel subliminal, tales como el establecimiento del llamado “orden de picoteo” o nos enteramos de los movimientos registrados entre las personas de nuestras redes sociales: quiénes han trabado nuevos afectos y desafectos, cómo van creciendo los hijos de nuestros amigos, qué negocios han emprendido los seres queridos y los *non gratos*, quiénes han quedado liberados de compromisos sentimentales; quiénes regresaron de algún viaje o se marcharon, qué nuevos invitados arriban a las tertulias; también, a juzgar por su comportamiento, con quién podemos refrendar nuestras alianzas, de quiénes escapar dado el recrudescimiento de su malhumor habitual y con qué grado de atractividad física se conservan algunas parejas potenciales. Cualquier registro que se haga en el cotilleo, que nos sirva para mantener al corriente la dinámica de nuestras redes sociales, es información decisiva a la que le dedicamos dos tercios, cuando menos, del tiempo de conversación en cafés, bares, el transporte, en espacios públicos o puntos de reunión colectiva y en las pausas de trabajo.²⁴ Ese porcentaje tan elevado de tiempo que dedicamos a la plática social, aparentemente intrascendente, es un índice fiel que señala el impacto que, en las constelaciones grupales, tiene la conducta personal.

Los espacios institucionales del arte, salas de exhibición, museos, escuelas, talleres y galerías no escapan a esa misma vocación; son es-

²⁴ Cfr. Louise Barret, Robin I. M. Dunbar & John Lycett. *Human Evolutionary Psychology*.

cenario, obviamente, en que artistas, aprendices, estetas, público llano, personal de soporte del arte profesional, funcionarios estatales, maestros, empresarios y otros, que complementan ese tejido social, corporeizan el estado sociobiológico del mercado del arte en que la agenda institucional, las condiciones sociales del ambiente local, proyectos colectivos y circunstancias personales se sintetizan, tanto en la gestión sustancial de la gran empresa cultural, como en las actividades personales de los actores, entablando toda suerte de tratos intra e intersexuales, formando un hábitat común en que individuos, grupos, clases y hasta masas informes encuentran su nicho ecológico, en los cuales, indefectiblemente, como un imán, los apegos y preferencias, basados en la atractividad física, van adhiriendo en parejas a los individuos y, después familias resultantes; incluso posibles linajes.

Finalmente, hago notar que la actuación presencial de los actores de este mercado social del arte puede ser delegada en su imagen pictórica, retratos o fotografías convirtiéndose en modelos representativos de su época: una manera muy artística y sofisticada de acceder a los mercados sociales de parejas para ofertar o demandar la oportunidad de formar una díada, mecanismo que bien pudo haberse originado desde la invención de las artes gráficas, hace miles de años, por nuestros ancestros cavernarios.

En esas figuras representativas están los modelos anatómicos en boga, representativos de esas formaciones histórico-sociales, como hemos constatado, páginas arriba, en los rasgos, las características, modelos anatómicos, formas corporales, etc., en el contexto histórico y el marco social de su época.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

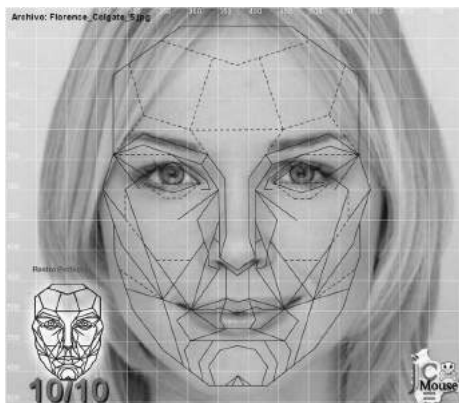


Figura 7

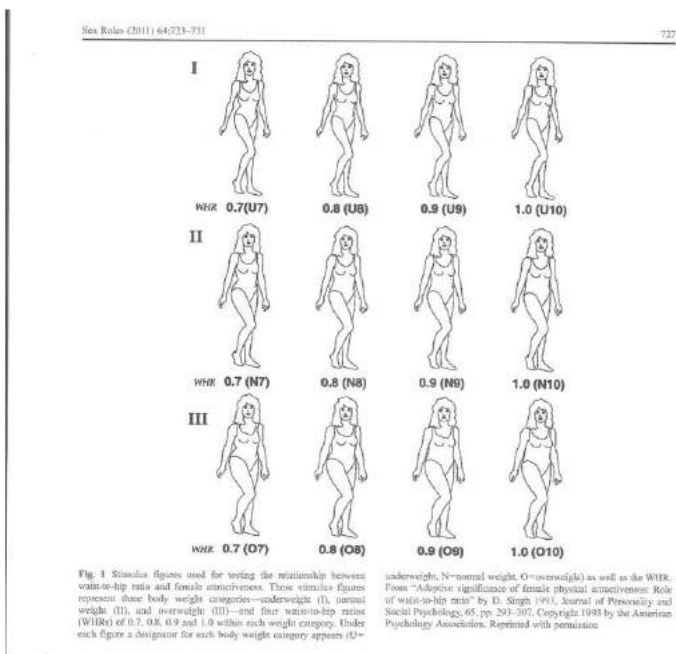


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Bibliografía

- Armella de Aspe, Virginia y Meade de Angulo, Mercedes, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1994.
- Barret, Louise; Dunbar, Robin y Lycett, John, *Human Evolutionary Psychology*, Londres, Palgrave, 2002.
- Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Manuales de Arte, Madrid, Cátedra, 1998.
- Buss, D. M., *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating* (Revised Edition), Nueva York, Basic Books, 2003.
- Buss, D. M. y Schmitt, D. P., *Evolutionary Psychology and Feminism. Sex Roles*, Vol. 64, pp. 768-787, 2011.
- Buss, David M., Max Abbott, Alois Angleitner, Armen Asherian, Angela Biaggio, Angel Blanco-Villasenor, M. Bruchon-Schweitzer, Hai-Yuan Ch'U, Janusz Czapinski, Boele Deraad, Bo Ekehammar, Noha El Lohamy, Mario Fioravanti, James Georgas, Per Gjerde, Ruth Guttman, Fatima Hazan, Saburo Iwawaki, N. Janakiramaiah, Fatemeh Khoshroshani, Shulamith Kreitler, Lance Lachenicht, Margaret Lee, Kadi Liik, Brian Little, Stanislaw Mika, Mariam Moadel-Shahid, Geraldine Moane, Maritza Montero, A. C. Mundy-Castle, Toomas Niit, Evaristo Nsenduluka, Ryszard Pienkowski, Anne-Majja Pirttila-Backman, Julio Ponce de León, Jacques Rousseau, Mark A. Runco, Marilyn P. Safir, Curtis Samuels, Rasyid Sanitioso, Robert Serpell, Nico Smid, Christopher Spencer, Meri Tadinac, Elka N. Todorova, Kari Troland, L. Van Den Brande, Guus Van Heck, L. Van Langenhove y Kuo-Shu Yang. "International Preferences in Selecting Mates: A Study of 37 Cultures" en *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 21, no. 1, pp. 5-47, 1990.
- Darwin, Charles, *El origen del hombre*, Barcelona, Crítica, 1874/2009.
- Diamond, J., *El tercer chimpancé: Evolución y futuro del animal humano*, Madrid, Espasa Calpe Hoy (Edición Revisada), 1994.
- _____, *El tercer chimpancé: origen y futuro del animal humano*, Madrid, Debate, 1994.
- _____, *Por qué es divertido el sexo: La evolución de la sexualidad humana*, Madrid, Debate, 2007.
- Ghiselin, Michael T., *The Economy of Nature and the Evolution of Sex*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Gustafsson, Anders y Lindenfors, Patrik, "Human size evolution: no evolutionary allometric relationship between male and female stature", en *Journal of Human Evolution*, Vol. 47, pp. 253-266, 2004.

- Langlois, Judith H.; Roggman, Lori A.; Casey, Rita J.; Ritter, Jean M.; Rieser-Danner, Loretta A. y Jenkins, Vivian Y., "Infant preferences for attractive faces: Rudiments of a stereotype?" en *Developmental Psychology*, Vol. 23, No. 3, 1987.
- Langlois, J. H. & Roggman, Lori, "Attractive faces are only average", *Psychological Science*, Vol. 1, No. 2, 1990.
- Langlois, Judith H.; Kalakanis, Lisa; Rubenstein, Adam J.; Larson, Andrea, "Monica Ha Uam, and Monica Smoot. Maxims or Myths of Beauty? A Meta-Analytic and Theoretical Review", en *Psychological Bulletin*, Vol. 126, No. 3, 2000.
- Loreto López, Rosalva, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, 2000.
- Moreno Villarreal, Jaime, "Elogio del calor y el abanico", en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, catálogo, Museo Poblano de Arte Virreinal de Puebla, 1999.
- Muriel, Josefina y Montero Alarcón, Alma, *Monjas coronadas: vida conventual femenina*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 2005.
- Patiño Espino, Ramón, "Una vida para vivirla en pareja: el emparejamiento selectivo por afinidad entre los totonacas de Huehuetla como estrategia de maximización socio-ecológica", en *Revista Grafyllia*, Año 7, No. 11-12, pp. 89-102, FFyL-BUAP, 2010.
- Ronald Nöe, JA, Van Hooff y Peter Hammerstein (eds.), *Economics in nature: social dilemmas, mate choice and biological markets*, Cambridge University Press, 2005.
- Singh, Devendra, "Adaptive significance of female physical attractiveness: role of waist-to-hip ratio", en *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 65, No. 2, pp. 293-307, 1993.
- Vargas Lugo, Elisa, "La Virgen María", en *Juan Correa. Su vida y su obra*. Repertorio pictórico, Tomo IV, Primera parte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 1994.
- Williams, G. C., *Sex and Evolution*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1975.
- World Health Organization, "Waist Circumference and Waist-Hip Ratio: Report of a WHO Expert Consultation". World Health Organization. 8–11 December 2008. Visitada en octubre, 2012.

Relación de imágenes

FIGURA 1: *Asunción de María*, Círculo de Rubens (Atribuido). Siglo XVII. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla

FIGURA 2: *Santa Bárbara*, Anónimo. Siglo XVIII. Colección del Museo de la Casa de los Muñecos, Puebla.

FIGURA 3: *Visitación de María a su prima Santa Isabel* (detalle), Círculo de Rubens (Atribuido). Siglo XVII. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

FIGURA 4: *Sor María Antonia de la Purísima Concepción*, Anónimo, 1778, (Convento de la Purísima Concepción de Puebla), Museo Nacional del Virreinato, INAH

FIGURA 5: *María de los Dolores Ignacia Rosa de Loreto Gómez de Cervantes*, Anónimo, 1810.

FIGURA 6 y 7: *Imagen de la británica Florence Colgate*.

FIGURA 8: Tabla de características corporales femeninas que muestran la relación cintura-cadera en diferentes proporciones.

FIGURA 9: Un lek. Arena de despliegue natural en que los machos de los urogallos se reúnen estacionalmente para mostrar su atavío corporal.

FIGURA 10: Urogallos en despliegue, las hembras valoran a los machos.

ÁGUEDA DE CATANIA: DEL MARTIRIO AL ARTE MUTILADO

*Isabel Fraile Martín*¹
*Gerardo de la Fuente Lora*²

Introducción

La investigación que presentamos a continuación es el resultado de una de las líneas que se proyectan conjuntamente en el Cuerpo Académico de Estética y Arte. Quienes trabajamos en ella, abordamos la problemática que establece la influencia de patrones compositivos utilizados por artistas del pasado, así como el uso de ciertas fuentes temáticas y argumentativas, en el trabajo de otros autores que, bajo la apariencia de la más absoluta modernidad, vuelven la vista hacia atrás para inspirarse en alguno de los esquemas propuestos.

El tema matriz elegido para esta ocasión nos sitúa en la historia representativa de Águeda, la legendaria mártir de Catania cuyo ejemplo de fe le llevó a ser desprovista de una de las partes de su cuerpo, sus senos. La pintura la ha representado con frecuencia, ofreciendo el motivo de la mutilación como un argumento recurrente y haciendo de esta práctica un antecedente directo para aquellos artistas que han visto en el gesto de la manipulación corporal alguna línea argumentativa para hacer arte; también para aquellos que se han reflejado en el acto de mutilar, considerándolo con el rigor necesario para tratarlo como artístico. El recorrido que hacemos, desde las interpretaciones tradicionales de la santa siciliana hasta las alteraciones corpóreas de artistas tan actuales como la francesa Orlan, nos introduce plenamente en la reflexión sobre los gestos de manipulación en el arte.

¹ Doctora en Historia del Arte, Coordinadora de la Maestría e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Filosofía, Coordinador del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

La historia de Águeda

La vida de la joven Águeda, originaria de Catania, [del latín *Agatha Catanensis*], seguramente no fue sencilla, y mucho menos idílica, si entendemos que en su leyenda hay una parte de verdad, amén de las narraciones exageradas que se le hayan ido añadiendo con el paso del tiempo. Réau se refiere a su martirio: "...un verdugo le arranca los senos con tenazas o los corta con cizallas en presencia de Quinciano, a quien ella grita: '¿no te avergüenza amputar del pecho de una mujer lo que has mamado cuando tu madre te amamantaba?'..."³ Coincide esta descripción minuciosa que hace Réau, el momento exacto en el que le arrancan los pechos a la joven, con el instante de su vida que más interés ha suscitado entre los artistas, quienes la han inmortalizado desde épocas remotas, hasta otras más recientes.

La vida y leyenda de Águeda, así como toda su iconografía y las numerosas representaciones que ha tenido a lo largo de la historia, similares, como veremos después, a otras tantas jóvenes cuyas vidas transcurrieron de manera semejante, requiere que reflexionemos, en primer lugar, sobre el papel que ha ocupado la mujer en la historia de la pintura y su asociación probable con la eterna sugerencia que el arte occidental ha realizado en torno al deseo. El cuerpo femenino es recreado y exhibido una y otra vez, es apropiado constantemente por y para el espectador y es, sin duda, el significante de esa fuerza de éxtasis y perdición, la misma que obsesiona al logos, la que lo sume en el vértigo del miedo y el deseo de perderse. Pintar a Santa Águeda. Ese es el reto. Ella misma, en su reclamo al verdugo, coloca con absoluta claridad y sin equívoco alguno lo que está en juego en su larga tradición iconográfica. Cortarle los senos. Se trata de la desmesura de separar lo maternal y lo nutricio de lo femenino y lo sensual. Disociar así a la mujer y a la madre, privándolas de aunar en una sola figura a sus dos grandes características: la sensual y la maternal. Llegar a la mutilación con tal de no desear a quien lo ha parido a uno. Romper los vínculos de la adoración y del deseo, reducir lo femenino a la lujuria y así, sin pechos, enviar el cuerpo de la perdición al burdel, al uso, a la apropiación y a la destrucción. Pero como iremos viendo a lo largo de estas páginas, se trata de un designio imposible. A Águeda un ángel

³ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, p. 35.

le devuelve los senos, un ángel envuelto en la forma de Pedro, un san Pedro sanador que recompone su cuerpo y vuelve a dotarla de senos. Y con ellos vuelve la feminidad. Y habrá quizá que volvérselos a cortar, y volver a pintarla también, para que su iconografía se vuelva eterna y llegue a nuestros días.

La historia de Águeda, que además de los valores de fortaleza que pueda imprimir entre los primeros cristianos presenta matices que la vinculan con lo pagano, encuentra un elemento vital para entender el sentido de su vida: la joven es mutilada por su total negación ante los placeres de un hombre.⁴ La iglesia toma su gesto como un acto invaluable de fe, puesto que ella prefiere morir antes que unirse a Quinciano, ya que entiende que la única entrega verdadera es la que se realiza hacia Cristo. Para los seguidores de la Escuela de Usener,⁵ la vida de Águeda se relaciona con la de las divinidades paganas y la consideran *Agathê Thea, Bona Dea*, es decir, la heredera de Perséfone, por lo que será ampliamente venerada en la localidad de Enna, Sicilia.⁶ Se trata de una imagen que ya tenía en su origen unas *mamas* generosas, motivo por el que estaba relacionada con la fecundidad. Es esta parte del cuerpo, precisamente, las *mamas* o senos dispuestos sobre una bandeja, la que se convertirá en el elemento iconográfico que la distingue con claridad (Figura 1).

Los artistas de todos los tiempos han sido generosos en representarla a lo largo de la historia, siendo habitual su presencia en los repertorios iconográficos en los que aparece en compañía de otras mártires de connotaciones similares como Apolonia,⁷ acompañada de pinzas, o Lucía,

⁴ La leyenda narra que la joven de Catania, de origen noble y martirizada hacia el año 253, fue víctima de su belleza. Intensamente deseada por un poderoso pretendiente, fue condenada a muerte por su fortaleza hacia su vocación cristiana, rechazando su destino inmediato. El martirio de cortarles los senos no fue suficiente para acabar con su vida y un verdadero calvario acabó con ella. Águeda fue finalmente arrastrada con todo su cuerpo desnudo por una cama de fuego con tejas punzantes. Durante el acto hubo un terremoto cercano a su localidad natal que hizo parar el trabajo de quienes la asediaban por lo que desde el principio se la invocó ante el fuego. Murió poco después en su celda, siendo entonces Daciano el máximo emperador. El relato completo de su vida podemos encontrarlo en Santiago de la Vorágine, *La leyenda Dorada I*, pp. 167-170.

⁵ El filólogo de origen alemán Hermann Karl Usener (1834-1905) se especializa en la cultura griega y hace un interesante trabajo comparativo sobre las religiones y los personajes más señalados para la comunidad.

⁶ L. Réau, *ob. cit.*, p. 32.

⁷ La historia de Apolonia de Alejandría también se encamina hacia el suplicio por su amor a Cristo y su negación ante la práctica de una religión politeísta. La leyenda de su martirio apunta hacia una doble vía que encuentra en el desgarramiento de sus dientes su objetivo final. Una de ellas sostiene que fue a base de pedradas por parte del pueblo mientras que la otra apunta hacia un verdugo que a través de las tenazas, arranca uno a uno, todos los dientes

que como la de Catania, se asiste de una bandeja en la que muestra sus ojos, mientras que aquélla hace lo mismo con sus senos.⁸ Estas características representativas tan comunes y con patrones compositivos tan reiterados, son a la vez compartidos entre diferentes mártires cristianas, como ocurre con el hecho de mostrar el elemento iconográfico sobre una bandeja.⁹ Los ojos en bandeja, los senos en bandeja. Santa Águeda y Santa Lucía. Pero también Salomé llevando en charola la cabeza de San Juan Bautista. En la historia de la pintura y de la cultura de Occidente las mujeres suelen transitar y moverse en las escenas llevando recipientes, bandejas, charolas, garrafones o garrafas. Siempre cargando elementos en sus manos y ofrendando con ellos. Dando lo que arrebatan o se les arrebatan. Ofreciendo en prenda lo que las distinguía, lo que las identificaba, lo que amaban. Disociándose, mutilándose, cortándose y halagando con ello al otro. La pintura es generosa en este aspecto y gusta de pintarlas en esa acción eterna de deambular por la obra cargando cosas. No obstante, el drama al que se encuentra sometida nuestra protagonista, ha difundido con intensidad otras imágenes de su vida que resultan más intensas que en la que exhibe sus senos en una bandeja.

La mutilación en el arte de Águeda y más allá de ella

El esquema compositivo que acabamos de describir, donde la joven se muestra con su bandeja en la mano, no debemos asumirlo sólo como la representación de una mujer que sostiene su atributo iconográfico, puesto que la propia imagen automáticamente activa reacciones diversas en quienes la consumen. Entre ellas destacamos la de ciertas mujeres, sobre todo la de aquellas que se ponen al otro lado de la obra, creando

que posee. Ubicando su historia entorno al año 249, la relatoría de esta mujer que muere ya en edad avanzada propone la representación de las tenazas como su símbolo característico. Para una narración más extensa, véase: Santiago de la Vorágine, *ob. cit.*, pp. 278-279.

⁸ La historia de Lucía de Siracusa es más similar a la de nuestra protagonista, de hecho su leyenda vincula el culto que ella profesaba a su compañera de Catania a través de la devoción que la madre de Lucía sentía por Águeda y que trasladó a su hija. Lucía sí tenía novio, pero lo abandona al sentir la fe intensa que recibe después de que su madre visita la tumba de Águeda. El enfado de su prometido fue tal al sentirse abandonado que la manda al prostíbulo para que sea manipulada por otros hombres. Su fortaleza es tal que no permite que los bueyes la muevan del sitio. La relatoría del final de sus días es absolutamente cruel. Recibió orines y plomo hirviendo en sus orejas; sus ojos y senos fueron arrancados sin piedad; e incluso el fuego al que la sometieron la respetó y no la quemó, lo que hizo alargar aún más su padecimiento. Finalmente le cortan el cuello, y sus ojos en la bandeja se convierten en su atributo. Para más información sobre la narración de su vida véase: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, pp. 267-271.

⁹ Sobre el listado de elementos iconográficos que se refieren a cada una de ellas, véase: Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*.

ellas su propio discurso. Algunas de estas mujeres son también artistas, y pueden llegar al extremo de preferir mutilarse los miembros para ya no tener que cargar, para ya no tener que ofrendar. Asistimos entonces a un concepto bien diferente en el que pasamos de observar el resultado de una mutilación, que sería la imagen de Águeda mostrando su seno después de haber sido cortado, al arte de la mutilación propiamente dicho. O la práctica de mutilar convertida en arte. Todo un ejercicio practicado por mujeres en el que ellas, las artistas, intervienen su cuerpo y paulatinamente se despojan de su ser, van tejiendo retazos de su organismo quebrado previamente para que este no sea objeto de deseo.¹⁰ Porque esa artista es ante todo mujer y es femenina y es mirada y es ansiada, y a veces ella prefiere destruirse antes que convertirse en objeto de deseo. Igual que eran deseados los senos de Águeda, o los ojos de Lucía, y por no poseerlos fueron cortados, fueron arrancados. Así es el arte de algunas autoras que, para no ser víctimas de su propia belleza, sucumben ante un cuerpo manipulado, roto, destrozado por ellas mismas. Un ser que indaga hacia la búsqueda de nuevas identidades porque, en cualquier caso, eso es mejor que ser poseído hasta el desgarrar por quien una no ama. Por quien una no siente. Por quien una no desea. Igual que Águeda. Igual que Lucía.

Pero la historia de Águeda, hasta llegar a ese punto final en su trayectoria y que acaba irremediabilmente en su muerte, pasa por un verdadero calvario que ha suscitado una iconografía rica en matices y poblada de escenas interesantes, todas como consecuencia de una misma fuente: la enajenación de Quinciano al sentirse rechazado. El joven era cónsul de Sicilia, de origen plebeyo, y sentía ardientes deseos por desposarla ya que eso le reportaría múltiples beneficios:

[...] Si logro hacerla mi esposa —se decía en su interior—, conseguiré cuatro cosas: me convertiré de plebeyo en noble, disfrutaré de su hermosura saciando con ella mi concupiscencia, dispondré de sus cuantiosas riquezas y agradeceré a los dioses arrastrándola a la idolatría [...] ¹¹

¹⁰ Véase como ejemplo esclarecedor la Tesis que se presenta para lograr el Grado de Maestría en Estética y Arte de Karen Rojas Kauffmann y Linares: *Diatribas de la identidad posmoderna: sobre la creación de identidades artificiales a propósito de la política social del cuerpo en la obra de Orlan*, bajo la dirección del doctor Gerardo de la Fuente Lora, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.

¹¹ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada I*, p. 167.

Pero la decisión de Águeda de no someterse a los deseos explícitos del poderoso pretendiente fue tajante y contundente, logrando enfurecerlo seriamente; su respuesta fue a la par incisiva y atroz, ordenando que la mandaran a un prostíbulo para que su cuerpo fuera violado con vehemencia (Figura 2). Este otro momento en la vida de la joven también sirvió de fuente de inspiración para los artistas que narraron su vida de forma seriada y que encontraron en el enfrentamiento de la joven con los hombres que pretenden arrastrarla por la fuerza a ese desenlace trágico, otro motivo de representación. Santa Águeda se muestra en estas escenas hermosamente bella y esplendorosa, resignada ante su destino pero fuerte en sus convicciones. La mujer deseada, pues, se resiste. Lo mismo que Santa Lucía. No habrá forma de humillarlas y convertirlas en mercancía sexual abierta, carne proletaria de burdel. Pero esa fuerza que hace palpable su santidad, esa tozudez que se resiste tanto al descuartizamiento como a la mercantilización, las dejará en una posición ambigua, indecible: ni sometidas al deseo tiránico del macho, ni reducidas a cebo de la lujuria masculina, su lugar es un no lugar, una vuelta al principio, un no ubicarse en ninguna de las posiciones a las que la cultura las tiene destinadas. Acaso un replegarse sobre sí mismas.

Los artistas se han familiarizado más con la visión idílica de la joven y se decantan, en su mayoría, por representarla siguiendo la modalidad de estampa en la que se muestra elegantemente vestida y portando en una mano el mentado símbolo del martirio: la bandeja con los senos. Este ha sido el esquema representativo más difundido tanto en esculturas como pinturas desde los inicios de su representación, y muy especialmente durante el renacimiento y barroco. La tipología compositiva consiste en mostrarla como una joven dotada de gran belleza, casi siempre ocupando el eje central de la escena. Los artistas se esfuerzan en que el personaje quede perfectamente construido, y para ello la dotan de elegantes atuendos con los que nos recuerda su alto linaje. La alejan así de las escenas horribles del martirio al que fue sometida (Figura 3), con el afán de buscar una imagen más gentil.¹² A menudo utilizan una perspectiva forzada para mostrar la bandeja pues,

¹² Sobre la interpretación de la mujer en las composiciones del barroco recomendamos ampliamente el texto de Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*.

para que se puedan distinguir bien los senos que contiene, los artistas crean efectos técnicos menos logrados a favor de un reconocimiento pleno del objeto representado.

Como fue habitual en la historia de estas mártires legendarias de los primeros siglos del cristianismo, la férrea espiritualidad que las caracterizaba hizo posible que superaran el martirio al que fueron sometidas. En el caso de Águeda, pese a la dolorosa intervención de las tenazas que arrancaron sus pezones, el momento preciso que ya hemos mencionado que inspiró muchas pinturas, no fue este, sin embargo, el motivo de su muerte. Narra la leyenda que san Pedro se le aparece para recomponer su dolencia, siendo esta otra escena, la de san Pedro curando los senos a la santa, la segunda más representada en su historia después de la que nos la muestra con los senos en la bandeja (Figura 4). Algunos pintores, sobre todo los del barroco, amplían este binomio de representación y muestran otras variantes escénicas, como la que relatábamos en líneas anteriores en la que Águeda es retenida abruptamente por los hombres que quieren conducirla al prostíbulo, en donde lo más atractivo viene narrado en el cuerpo de la joven, semidesnuda y dejando ver sus atractivos senos. El contraste que genera la torpeza de los soldados al tomar contacto con la belleza serena de la mártir, es mejor apreciado en la representación de alguna de sus compañeras, con historias de vida tan parecidas que a veces resulta compleja la labor de diferenciarlas. Es el caso de Lucía, por ejemplo, que corrió con la misma suerte y fue víctima de su propia belleza, obligándola a ser arrastrada por una cuadriga de bueyes que debían dirigirla a un burdel, pero su espiritualidad es tal que no logran moverla del sitio, siendo esta escena más veces representada por los artistas que la homónima protagonizada por la mártir de Catania.

Llegado a este punto en la historia de Águeda, o en la de Lucía o cualquiera de las santas mártires contemporáneas, merecería la pena preguntarse acerca de cómo podríamos evaluar la intervención de los cielos en el acto de curar las heridas de las santas, puesto que más que un sanar parecemos asistir a un recolocar, a un volver a empezar, a la escenificación de una comedia en la que la derrota de la heroína es pospuesta. Efectivamente, Pedro aparece para salvar a Águeda, le cura su dolencia mayor hasta el punto de recomponer sus pechos, pero este acto, lejos de protegerla y cuidarla para siempre, pues su gesto de obediencia ante su

fe ya estaba efectuado, lo que hace es castigarla, su cuerpo seguirá siendo alterado, su calvario continúa y su muerte se posterga a otro momento, alargando con ello el padecimiento y reinventando otras formas para hacerla sufrir. Su desenlace final aún le tiene una sorpresa dolorosa preparada: el destino de Águeda debe enfrentarse a una prueba más con la que se debatirá entre la vida y la muerte. El final de su camino es también trágico y rebuscado, ahondando en el dolor físico y prologando la rotura de su cuerpo, ahora arrastrado sobre brasas punzantes para morir con agonía y volver a destrozarse sus pechos (Figura 5).

El conjunto de todas estas obras nos remite a la historia particular de cada una de estas jóvenes cristianas, muchas de ellas procedentes de una clase social elevada que las conducía, irremediabilmente, hacia un matrimonio pactado. Las jóvenes, al enfrentarse a su destino impuesto, huían despavoridas hacia una espiritualidad en la que esperaban sentirse seguras y por la que después, sin embargo, iban a ser castigadas (Figura 6). El futuro esposo nunca aceptaría el abandono de su persona a cambio de una preferencia mostrada hacia la imagen de Cristo, un rechazo que acabaría en el caso de Águeda, igual que en el de Lucía, en la barbarie más absoluta, ocasionando mutilaciones en sus cuerpos, hecho que las dotó de sus atributos iconográficos, con los que después se convirtieron en motivo de inspiración para multitud de artistas.

En ese sentido poco han innovado, aún por mucho que puedan sorprendernos, algunas ilustraciones modernas, así como el trabajo transgresor de múltiples artistas que en la actualidad consideran la mutilación del cuerpo como un signo de rebeldía y reivindicación con el que pretenden captar nuestra atención. Es el caso de la francesa Orlan y sus continuas transformaciones físicas para manifestar con ellas diferentes formas de crear. Un concepto artístico que si bien utiliza la cirugía como parte de su ritual para indagar en las mutaciones del cuerpo dentro de la sociedad moderna, enlaza directamente con estos suplicios antiguos que, aún obedeciendo a un principio de espiritualidad exaltada, también incurrieron en esta alteración corpórea. Todo este asunto se convierte, desde antaño, en inspiración de un artista que, disfrazado de Quinciano, miraba curioso el espectáculo de la mutilación, igual que ahora nosotros vemos con expectación las intervenciones de Orlan (Figura 7). Cabe mencionar que la postura de la artista gala reivindica la posibilidad de contener en un mismo

cuerpo el ideal de belleza que ella considera en base a determinadas propuestas que se basan en la frente de la *Gioconda* de Leonardo; los ojos de *Psiqué* del artista francés Geromé; la nariz de *Diana*, de la escuela de Fontainebleau; la boca seductora de la *Europa* de Boucher y el mentón de la *Venus* de Botticelli.¹³ El trabajo de Orlan apuesta por un aspecto final que requiere de toda una serie de intervenciones en su rostro, un cambio que es permitido por los avances de la ciencia y en aras de la búsqueda del ideal de belleza que se persigue tanto en la sociedad moderna, pero en definitiva es un ejercicio que nos remite a la intervención del cuerpo femenino y es ese proceso el que se convierte en arte. Igual que con anterioridad las alteraciones en el cuerpo de Águeda se convierten en tema de inspiración para los artistas.

Con el mismo asombro admiramos las imágenes fotográficas del supliciado chino, con las que Águeda de Catania comparte algunos elementos. Unas imágenes que nos sitúan en la China de principios del siglo XX en la que este tipo de acciones, marcadas por la violencia hacia el cuerpo humano, se practicaban sin tener nada que envidiar a las detalladas relatorías del santoral cristiano (Figura 8). La escena más popular que se ha difundido sobre este ritual chino nos muestra a una joven mutilada en el tórax, de donde se extraen sus pechos. Aparece atada de pies y manos a una cruz aspada ante la atenta mirada de curiosos que se aglutinan a su alrededor, insensibles ante la sangre que sin pudor recorre su cuerpo roto. Al mirar la imagen con atención cabe reflexionar sobre el momento álgido elegido por el fotógrafo para captar la escena que, como si de una pintura barroca se tratara, prefiere el instante clave de la acción, el momento en el que la joven está siendo mutilada a manos de los hombres que aparecen en primer término y que, como los verdugos en el caso de Águeda, se muestran en activo dirigiendo el metal cortante hacia las extremidades inferiores del personaje. En el caso de Águeda, lo más común es encontrar a los verdugos con las tenazas alcanzando sus pezones, pero el halo espiritual que la envuelve la aleja por completo del dolor al que se somete el cuerpo; mientras que en el ejemplar asiático, la protagonista se muestra con el gesto extasiado dirigido hacia arriba, aguantando el dolor ante la mirada indiscreta de los asistentes al acto que, sin el más

¹³ Karen Rojas Kauffmann y Linares, *ob. cit.*, p. 100.

mínimo recato, retuercen sus rostros para clavar la mirada en quienes se disponen a ejecutar las piernas.

La joven está expuesta ante su pueblo, igual que Águeda se mostraba ante los hombres que la apresan, reclamando nuestra mirada y tal vez buscando complicidad en ella. En el caso del supliciado, la protagonista atrae nuestra atención, pues se convierte en el único eje vertical de una estampa que mantiene la horizontalidad en la línea que conforman las cabezas de los asistentes. Aparece, como cuando nos referimos a Águeda, con profundos orificios en el pecho, pero en este caso de ellos sí brota una sangre que recorre todo su cuerpo, mientras que las imágenes de Águeda son menos dramáticas al respecto y la muestran con el orificio en el seno o senos cortados, pero manteniendo la belleza de su cuerpo blanquecino, no recorrido por la sangre, por lo que no horroriza al espectador; un sentimiento que perdura en su retina cuando contempla la fotografía del supliciado. Más allá de considerar que se trata de una ficción cuando vemos a la de Catania y una realidad en el caso de la imagen fotográfica, la mirada del observador se retuerce cuando contempla esta última, mientras que se distancia e incluso se suaviza, cuando observa la pintura del cuerpo mutilado de Águeda, tal vez abusando del sentido de fascinación del que siempre goza la pintura que admiramos.

Una pintura que nos muestra a Águeda en todo su esplendor. Nos habla de su historia, de la acción de cortar su cuerpo, un cuerpo que aunque es objeto de deseo, a veces se antoja masculino y viril pues se narra con una apariencia demasiado musculosa y, sin embargo, es un cuerpo igualmente admirado (Figura 9). Este sentido masculinizado que adquieren algunas de las pinturas que nos narran la vida de Águeda, nos plantea una dualidad explicativa. Una de ellas sondea la posibilidad de que su desnudez amarrada al tronco se asemeja a la de otro de los mártires romanos que acaparan composiciones similares, san Sebastián (Figura 10). El joven de cuerpo hermoso y tradicionalmente representado desnudo y atado al árbol para recibir las flechas. Un segundo discurso más profundo sobre la masculinización de Águeda, indaga en torno al hecho de que al desprenderse de su pecho, también lo hace de lo femenino, lo nutricional y lo sensual, características sin las que el cuerpo se antoja diferente, ajeno y viril. Así se plasma en algunas pinturas, donde encontramos a una Águeda de corpulencia exagerada, similar incluso a la de los verdugos que la asedian; igual que

en el supliciado chino, donde el gesto de éxtasis nos conduce a una sexualidad ambigua. Un cuerpo que ha sido limitado de su máximo grado de feminidad, del que se han desprendido sus senos nos transfiere, aún sin quererlo, a un cuerpo masculinizado, un cuerpo arrancado de su peculiaridad femenina, de su condición de sensualidad; y que sin embargo, en el caso de nuestra Águeda de Catania (Figura 1), mantiene su belleza, su atractivo y, muy seguramente, todo su deseo.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Bibliografía

- Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Manuales de Arte, Madrid, Cátedra, 1998.
- De la Vorágine, Santiago, *La Leyenda Dorada I*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Tomo 2. Vol. III, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- _____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Tomo 2. Vol. IV, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Rojas Kauffmann y Linares, Karen, *Diatribas de la identidad posmoderna: sobre la creación de identidades artificiales a propósito de la política social del cuerpo en la obra de Orlan*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.

Relación de imágenes

- FIGURA 1: *Santa Águeda*, Juan Tinoco, siglo XVII, Catedral de Puebla.
- FIGURA 2: *Santa Águeda es llevada al prostíbulo*.
- FIGURA 3: *Martirio de Santa Águeda*, Giovanni Andrea Coppola, Basílica en Gallipoli, Italia.
- FIGURA 4: *San Pedro cura a Santa Águeda en prisión*.
- FIGURA 5: *Muerte de Santa Águeda*.
- FIGURA 6: *Martirio de Santa Águeda ante Quinciano*.
- FIGURA 7: *Cirugía de rostro*, Orlan, década de los '90.
- FIGURA 8: *Supliciado Chino*, principios del siglo XX.
- FIGURA 9: *Martirio de Santa Águeda*, Sebastiano del Piombo.
- FIGURA 10: *Martirio de Santa Águeda*, grabado.
- FIGURA 11: *Santa Águeda*, siglo XXI.

CREACIONES VISUALES PARA LA DANZA (VIDEODANZA)

Ana Cristina Medellín Gómez¹

La danza enfrenta constantemente la problemática de su alcance social, originada principalmente de una de sus más valiosas características, la intangibilidad de su esencia. El carácter efímero de la danza, los costos en la producción escénica, el prolongado entrenamiento de los bailarines y el también prolongado tiempo de ensayos, son diametralmente opuestos a los subsidios para la danza, el tiempo en que un bailarín profesional puede estar en condiciones favorables, las temporadas en los teatros (las cuales son extremadamente cortas) y los costos de recuperación. Por estas razones, el coreógrafo, en la búsqueda de salvaguardar su obra, se adentró en la creación de otros modelos de producción asociados a la imagen y su reproducción técnica, dando origen a la videodanza.

El video permite reunir acciones coreográficas registradas en diferentes momentos, eliminar los nexos que llevan de una postura corporal a otra, cambiar la percepción de verticalidad en el movimiento, modificar los escenarios, usar efectos especiales, etc. La videodanza conserva al movimiento corporal como elemento principal, pero privilegia el enfoque de la acción desde una sola mirada a donde se dirige la cámara y el enfoque, lo que orienta al espectador a recibir una serie de imágenes con menos variables de las que se perciben en el escenario. En la videodanza el espectador recibe lo que el ojo de la lente seleccionó para él; en el caso de la representación en vivo —en un escenario tradicional con un formato de construcción lineal— el espectador tiene la libertad de ubicar la mirada y seleccionar fragmentos de la obra, construyendo una historia creada con

¹ Universidad Autónoma de Querétaro.

referencias internas, recuerdos, imágenes y recreaciones; estas historias se multiplican por cada uno de los espectadores y se modifican mientras transcurre el fenómeno escénico, creando un sin fin de posibilidades signílicas.

Los sujetos de la danza construyen su corporalidad desde todos los ámbitos cotidianos de su vida, no sólo habitan la noción del cuerpo escénico, también están presentes valores provenientes de sus relaciones de fuerza interior hacia el campo de la danza y del entrenamiento técnico específico; con lo que producen marcos culturales más amplios. La danza contemporánea produce, a su vez, valores estéticos y estereotipos sobre el cuerpo que operan dentro y fuera de ese ámbito. Ejemplo de ello sería el cuerpo esbelto, atlético y virtuoso. Empero, algunos de estos valores son exclusivos del campo dancístico, mientras que otros son compartidos con el resto de la sociedad, con ello generan un *habitus* específico, propio del campo de la danza y del tipo de danza que se practique. A través de las técnicas corporales y de las relaciones que se generan al interior del campo y fuera de él, la danza se convierte en un ámbito de producción de subjetividad. La disciplina a la que está sujeto el cuerpo del bailarín habita en el ejercicio y la interiorización de determinados valores, su entrenamiento corporal está destinado a producir un determinado cuerpo, crea al artista, al coreógrafo y construye al individuo.

A diferencia del teatro, que da pistas más próximas a lo cotidiano, la danza contemporánea muestra el cuerpo liberado de códigos culturales, construyéndose ella misma en lo efímero de su gesto, en un cuerpo inédito.²

Otro ámbito en el que la danza aparece como producción, tiene que ver con el espacio de lo discursivo y en cómo él mismo es generado a partir del movimiento y de la coreografía. La danza produce reflexión sobre el movimiento y con ello discursos, tocando diferentes planos, como el de la subjetividad: ¿Quiénes son los bailarines? ¿Quiénes son los públicos? ¿Cuál debe ser la relación con el público? O bien, un discurso propio de una retórica social.

² David Le Breton, *Cuerpo sensible*, p.15.

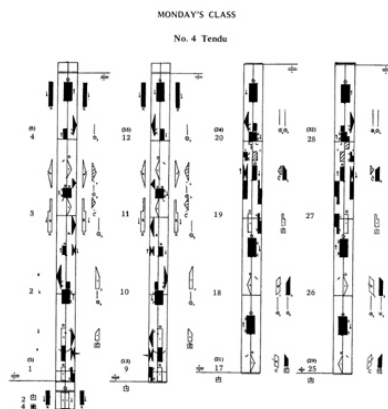
La vivencia del cuerpo en la danza es total; no hay espacio de mayor densidad simbólica como en el escenario, su potencia le viene de ser un acto efímero, de enunciación y empoderamiento performático. Sin embargo, no todos los públicos conocen la ruptura que llevó a la danza hacia la abstracción, al intelectualismo, o bien hacia la cotidianeidad. La danza pone en escena al cuerpo, habla de él, y de su ser social y de todo lo que lo rodea; pero también habla con él de una manera que es difícil de escuchar, es decir, habla desde el cuerpo, cuerpo que ha sido negado y fragmentado, es parte de su historia y de su evolución hacia formas técnicas de virtuosismo performático.

En esa búsqueda frenética por comunicar el cuerpo en su totalidad, el creador busca reflejar la fractura del cuerpo y renuncia intencionalmente a lo bello; esta situación aleja al público y provoca que el lenguaje de danza contemporánea endurezca sus códigos de sentido y fragmente también a sus seguidores.

Ahora el significante no responde a significaciones, las fórmulas significantes en la ciencia finalmente no responden a una naturaleza de la cosa dada en tanto cosa real, ya son fórmulas que no significan nada, no podemos encontrar el sentido en sí en el significante, el camino del significante no va por el de la significación, árbol no calza con el significante árbol.³

A eso se suma la dificultad de la reproducción; las temporadas de danza son mucho más cortas que las del teatro, los costos muy elevados, las compañías demasiado numerosas, así que la obra se produce y desaparece en el mismo instante y cuando un elemento de la obra cambia, ya sea vestuario, música, luz o intérprete, la obra en su totalidad cambia y su significado inevitablemente también cambia.

³ Jacques Lacan, *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. La dirección de la cura y los principios de su poder*, p. 45.



Labanotation from Bournonville's Monday Class, Tendu
Photo courtesy Lois Rathvon

Figura 1. Notación Laban.

Esta problemática ha existido desde el origen de la danza escénica y se subsanó durante mucho tiempo gracias a los sistemas de notación para la danza, entre los que destacan la notación Beauchamp-Feuillet, realizada por encargo del rey Luis XIV y publicada en 1700, las cartas de Jean-George Noverre (1727-1810) publicada en sus *Cartas sobre la danza y los ballets* en 1760; la notación Laban, creada por Rudolf von Laban (1879-1958) y publicada en 1928. Si bien, la notación Laban prevalece, las personas que están habilitadas para su lectura son unas pocas y su difusión no es tan amplia como lo son las partituras musicales.

En fotografía, Eadweard J. Muybridge (1830-1904) realiza en 1872 trabajos de análisis de movimiento en fases consecutivas que iniciaron con una serie de fotografías instantáneas que registran posiciones de movimiento de los caballos durante las carreras.

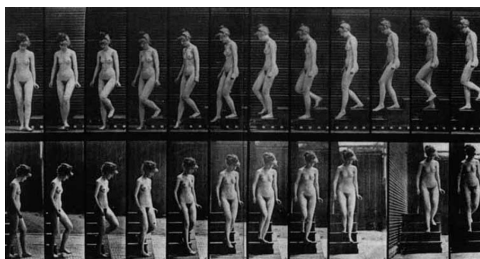


Imagen 1. Mujer bajando la escalera, Muybridge.

Más tarde desarrolla un nuevo sistema de captura de movimiento: el zoopraxiscopio, una adaptación de la linterna mágica del jesuita Atanasio Kircher y en 1884 es contratado por la universidad de Pensilvania para realizar una investigación sobre el movimiento humano en actividades como danza, gimnasia y boxeo, entre otros. Lo que dará origen a múltiples imágenes de Isadora Duncan.

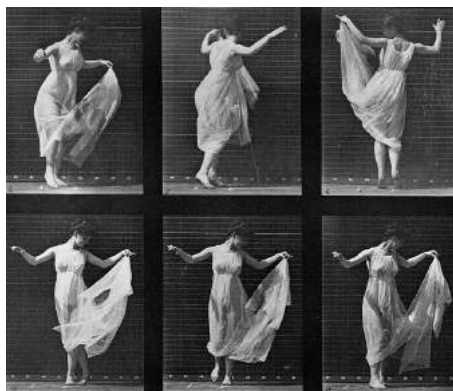


Imagen 2. *Women Dancing fancy* (Isadora Duncan), Muybridge.

En 1963, el ingeniero Étienne-Jules Marey ideó un método gráfico de estudios de movimiento, utilizando polígrafos con los cuales registró los movimientos como el caminar del hombre y otros movimientos cotidianos que están publicados en *La Machine Animale* de 1873.



Etienne-Jules Marey

Imagen 3. *Machine animale*, Marey.

Marey desarrolla un procedimiento de visualización más preciso del movimiento que se conoce como cronofotografía. Básicamente consiste en registrar sobre una sola placa las diferentes fases del movimiento; para conseguir esto, ideó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. En 1890, Marey utilizó la cronofotografía con la película de celuloide de Kodak para conseguir imágenes que permiten reconstruir el movimiento, lo cual fue tomado por los hermanos Lumière para crear su cinematógrafo.

Los estudios de movimiento de Marey, por su gran calidad estética y técnica, permiten por primera vez visualizar el movimiento en otras dimensiones, de este modo el dinamismo corporal quedaba registrado fotográficamente en cada una de sus posiciones.



Fotograma 1. *Pas de deux* (1968), de Norman McLaren.

Norman McLaren (1914-1987) incorpora a su trabajo de cine experimental la colaboración de los bailarines Margaret Mercier y Vincent Warren, con quienes realizó la animación a su cortometraje “Pas de deux”, McLaren intervino la película fijando por unos milisegundos los cuadros, ralentizando el tiempo de las imágenes; lo que generó un efecto similar a las cronofotografías de Marey.

Desde entonces la danza enriqueció sus formas de conservación y preservación, utilizando el video como una herramienta para el registro del evento coreográfico que se realiza desde el punto de vista de la cámara. La evolución del cine permitió realizar películas cuya historia central es la danza como en el caso de las *Zapatillas Rojas* (1948). Tam-

bién se realizan, desde mediados del siglo XX, videos de danza para televisión, producidos y editados para dar sentido a la coreografía en el marco de un espacio escénico convencional. Así, el video es un vestigio que permite el estudio de la danza en épocas pasadas o actuales. Es decir, el video es la referencia significativa que “tiene una estructura articulada entre elementos diferenciales y leyes de orden cerrado”.⁴ Estos vestigios se muestran como la referencia física o virtual que habla del arte en su manifestación: la danza.

Al recorrer algunos de los videos de danza se puede ver la diferencia entre los videos *caseros*, que se filman con una cámara fija, y los videos con producción especial, como los de la BBC de Londres que están hechos especialmente para televisión. Gracias al registro de la danza en video, se puede hacer un recorrido visual de la historia de la danza desde el siglo XIX; esto nos permite observar que “naturaleza, sociedad y cultura, la última es el lenguaje y el significante”;⁵ ello remite a la posibilidad de hacer perdurable una actividad artística, misma que habla de un tiempo y lugar específico, pues al ser sujeto de una época, esta marca sus particularidades y vicisitudes, la forma de desenvolverse y quedar plasmada en el tiempo, pasa así a ser sujeto y no objeto, es decir, el arte es un sujeto en sí mismo, dependiente de la época en la cual se está desarrollando.

Las artes escénicas concentran en el escenario la paradoja de la representación; representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Lo interesante de la representación es que el espectador sabe que es una farsa pero disfruta jugando a imaginar como si la sustancia estuviera allí, pero en el momento en que ocurre se borra lo que muestra. La representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando, pretende duplicar su ausencia.

En suma, ¿puede una cosa hacerse representar por otra sin perder al mismo tiempo lo que gana, una presencia efectiva, ya que para hacerse conocer debe ausentarse de lo que la representa? La representación, al reemplazar y suplementar a su modelo, pecaría a la vez por defecto (es menos que ese modelo) y por exceso (su apariencia nos hace gozar y nos engaña).⁶

⁴ J. Lacan, *ob. cit.*, p. 49.

⁵ J. Lacan, *ob. cit.*, p. 50.

⁶ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, p. 11.

La fotografía es la mayor expresión de la representación, es una copia, un simulacro emitido por el objeto, que al mismo tiempo se transforma en un nuevo objeto. En ese sentido es un acto de magia.

En las artes escénicas el uso de la máscara es a voluntad, se busca reemplazar un cuerpo —el del ejecutante—, por otro —el del personaje—, la acción del cambio de máscara para la escena se comprende como un juego, que pese a sus reglas, le da libertad al intérprete para crear e imaginar dentro de la escena la corporalidad del personaje, sus modos de imaginar, percibir y relacionarse con los otros personajes y con la situación planteada por el director, coreógrafo, y/o dramaturgo. El juego transforma y permite el desarrollo de potencialidades, como entrar en la experiencia estética, explorar el mundo físico y el ambiente social, perfeccionar conceptos, ampliar y enriquecer el vocabulario y dar impulso al pensamiento creador. El juego permite al ejecutante, de cualquier edad, penetrar en el mundo de las vivencias personales (reales, imaginarias o fantásticas), así es como el juego se transforma en una fuente de la que se extraen los ingredientes de la creación, con los cuales se participa para la escena. Para construir esas máscaras, el actor empleará movimientos que no son habituales, como trepar, escalar, arrastrarse, saltar y aun empujar o jalar; estas son acciones sumamente expresivas, generan códigos de interpretación en el ámbito de lo extra-cotidiano y resultan ser atractivos para el espectador.



Fotograma 2. *Le Petit Bal* (1993), de Philippe Decouflé.

Danza en video

El video es máscara y a la vez es juego que permite que la danza se represente y se reinterprete multiplicando sus posibilidades comunicativas. Gracias a la videodanza se puede gozar de una proyección espacio-temporal de soporte audiovisual; la videodanza le da a la danza la posibilidad de reproducción de la obra, traspasando las limitaciones geográficas y permite una cierta democratización de la producción coreográfica hacia un espectador masivo.

La artes plásticas, desde los años setenta, han ocupado un espacio fuera del *habitus* tradicional, ya sea hacia un objeto cotidiano o hacia su ubicación en el espacio; creando instalaciones también han incluido el uso del cuerpo y de los gestos faciales en el arte de la acción y en el performance; también han usado las calles para realizar intervención, trasladando el sentido de la permanencia del cuadro hacia lo efímero, lo transitorio. Así, en sentido contrario, es posible pensar el acercamiento de la danza hacia el video. La obra coreográfica y el acto de bailar son acontecimientos irrepetibles con exactitud, ese carácter intangible de la danza es el que la impulsa a la búsqueda de sistemas de reproducción y permanencia.

Se puede afirmar que el video de danza es un registro de una obra coreográfica; ese registro es la captura en video de una obra que acontece en el momento justo en que se filma, y ese registro va a depender de la mirada de quien está atrás de la cámara. Esto enmarca a la obra en un espacio limitado por los bordes del cuadro y por la posición de la cámara. Esos registros están diseñados para capturar la obra de forma total, por tanto, los planos de cámara son abiertos y fijos, aunque puede haber ciertas variaciones, estas son mínimas. El proceso de postproducción en el registro es prácticamente nulo, más allá de algunos cortes fundidos y la inclusión de créditos, no hay mayor exploración del medio.

El registro que contiene la obra, no es una obra en sí, es simplemente la captura o evidencia de que la obra existe en un espacio y tiempo determinados, de esa manera su reproducción tampoco es la obra.

Más adelante los registros de danza se hicieron más elaborados y se realizaron documentales sobre ejecutantes y coreógrafos de todo el mundo. En lo que se conoce como video de arte se registraron las vidas y obras de Vaslav Nijinsky, Rudolf Nuréyev, Mijaíl Baryshnikov,

Maya Plisetskaya, Martha Graham, Lester Horton, Pina Baush, Twyla Tharp y Merce Cunningham, entre muchos otros. Los documentales se podían comprar en formato Beta, VHS y DVD (dependiendo el año de su producción), y en ellos se aprecia la filmación desde varias cámaras y un trabajo de edición más elaborado.

Al trasladar el formato de la danza del escenario a las televisoras, los coreógrafos ampliaron sus escenarios y se salieron de los teatros. De esta manera, muchas coreografías se realizaron para la cámara, en locaciones alternativas y sin un público presente. Este formato aún continúa siendo video de danza aunque las posibilidades técnicas se expanden a las del cine y la televisión, pero manteniendo la producción coreográfica original y sin manipular con efectos especiales la cinta o el discurso visual.

La proyección del cine como disciplina estético-tecnológica ha sido tan expansiva que ha alcanzado todas las áreas del arte, incluidas las artes escénicas, para trasladarlas a su espacio de apropiación visual, permitiendo que el acto coreográfico rompa con un cierto esencialismo al salir de la tradicional representación en un espacio y tiempo específicos para extenderse a la posibilidad de su relectura.



Fotograma 3. *The Cost of Living* (2005), de Lloyd Newson.

La videodanza es un producto autónomo, el lugar de la videodanza es un sitio indefinido, en tránsito, que se articula a partir de un dialogo interdisciplinario. Esta relación de origen emplaza un territorio amplio de creación e investigación de los medios y soportes; principalmente

de las propiedades del video y el cuerpo en tres tiempos y espacios: el del cuerpo, el de la cámara y el de la edición. La etapa fundamental de estas producciones se presenta en el proceso de montaje, la proyección electrónica, su intervención y manipulación del tiempo no lineal.

Bibliografía

Lacan, Jacques, *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. La dirección de la cura y los principios de su poder*, México, Siglo XXI, 1976.

Le Breton, David, *Cuerpo sensible*, Santiago, Metales Pesados, 2010.

Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Santiago, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1998.



3

ARTE,
COLONIALIDAD
E IMAGINARIOS SOCIALES

COLONIALIDAD E IMAGINARIOS SOCIALES (MESA REDONDA)

José Ramón Fabelo Corzo¹

Gerardo de la Fuente Lora²

Isabel Fraile Martín³

Introducción

El siguiente panel de discusión del Cuerpo Académico de Estética y Arte, como parte de su permanente Taller Interno, tuvo lugar el 7 de mayo de 2013, realizado esta vez en los marcos del Tercer Coloquio Nacional de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética. Hasta allí se llevó la Mesa titulada “Colonialidad e imaginarios sociales”, en la que fueron expositores los doctores José Ramón Fabelo Corzo, Gerardo de la Fuente Lora e Isabel Fraile Martín. El doctor Fabelo realizó una presentación general sobre los antecedentes del tema, su significación y perspectivas de desarrollo, en particular sobre las posibilidades de introducción de nuevas categorías, entre ellas la de la “colonialidad del valer”. El doctor De la Fuente, por su parte, centró su intervención en las contradicciones que debe resolver la teoría de la colonialidad para no terminar realizando ella misma una apología a la colonialidad, refiriéndose al papel que en ello puede y debe desempeñar la estética. La doctora Fraile llama la atención sobre lo que podría considerarse el lado positivo de las relaciones de colonialidad que permitieron, entre otras consecuencias, un mutuo enriquecimiento cultural, algo que muestra mediante el análisis del traspaso de imaginarios visuales para los artistas de América Latina. A continuación se presenta el desarrollo del panel.

¹ Doctor en Filosofía, Investigador Titular del Instituto de Filosofía de La Habana, Profesor-Investigador Titular y Responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Doctor en Filosofía, Coordinador del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e Integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

³ Doctora en Historia del Arte, Coordinadora de la Maestría e integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

José Ramón Fabelo Corzo:

La intención de nuestra intervención es ofrecer una serie de pautas generales sobre lo que cabría considerar como *Teoría de la colonialidad*, identificar algunas de sus categorías más importantes y dejar abiertas puertas para la introducción de otras que, a su vez, permitan estudiar el indudable vínculo existente entre estética, arte y colonialidad.

Los llamados estudios poscoloniales (estudios subalternos o sobre colonialidad), con una historia aun relativamente corta de poco más de 30 años, han atravesado diferentes etapas y seguido diferentes cursos. Uno de esos cursos, tal vez el que más nos interesa a nosotros, es aquel que ha terminado siendo desarrollado en lo fundamental por autores latinoamericanos que han asumido precisamente a lo latinoamericano, en su contradictoria relación con lo global, como uno de sus objetos principales de análisis. Nos referimos, en particular, a los trabajos del llamado grupo Modernidad/Colonialidad (M/C) que empezó a formarse en 1998 y que desarrolló su labor como grupo, en lo fundamental, en la primera década del presente siglo. A él han pertenecido, entre otros, autores como Aníbal Quijano (Perú), Enrique Dussel (Argentina-México), Edgardo Lander (Venezuela), Walter Dignolo (Argentina-Estados Unidos), Santiago Castro-Gómez (Colombia), el ya fallecido Fernando Coronil (Venezuela-Estados Unidos), Nelson Maldonado-Torres (Puerto Rico) y otros.

El grupo es dispar. Viene de diferentes procedencias teóricas y caminos intelectuales. Tienen una relación disímil, en lo teórico-ideológico, hacia el marxismo y su legado y, en lo práctico, hacia los diferentes procesos sociales de cambio que se están dando hoy mismo en América Latina y su mayor o menor orientación hacia lo que se ha dado en llamar “socialismo del siglo XXI”. Tal vez por esas razones se han ido extinguiendo como grupo.

Pero ha de reconocerse la fecundidad que ha tenido su labor y la introducción y desarrollo de categorías y giros epistémicos que han dejado una importante impronta en las ciencias sociales y el pensamiento humanista latinoamericano.

Una de las categorías centrales desarrolladas por el grupo es la de “colonialidad”. No es casual la auto-identificación del grupo haciendo uso de este concepto en unión de otro íntimamente vinculado a él: Modernidad/Colonialidad. Y es que la colonialidad es entendida aquí

como parte constitutiva de la modernidad, como su otra cara, como su lado oscuro. Por lo tanto, la colonialidad no se refiere a un residuo no orgánico de la modernidad o a un antecedente evolutivo de ella, sino a su componente integrador, condición necesaria y complemento imprescindible. A la metáfora desarrollista empleada en su momento por Octavio Paz, al señalar que América Latina llegó tarde al banquete de la Modernidad, Dussel respondería: “No, llegó al mismo tiempo, sólo que por la cocina y para servir el banquete”. Se trata de la controversia entre dos maneras de comprender la relación de América Latina con el proceso de desarrollo histórico-universal, una calificable como desarrollista, que ve en la modernidad la meta a lograr por una América Latina retrasada en ese camino; la otra, la defendida por Dussel y el grupo M/C, que concibe a América Latina como un ingrediente imprescindible, a la vez que la cara menos favorable, del proceso de constitución de la modernidad misma.

El concepto de colonialidad está íntimamente relacionado, pero se diferencia del concepto de colonialismo. Este último hace referencia a la ocupación militar, subordinación política y anexión jurídica de ciertos territorios y de sus pobladores a una fuerza imperial extranjera. La colonialidad es algo más amplio, abarca lo que podría considerarse como la lógica cultural que forma parte, acompaña, complementa y sobrevive al colonialismo mismo. Podríamos decir que en América Latina el colonialismo finalizó en el siglo XIX, pero la colonialidad persiste hasta hoy.

En el camino de la búsqueda de una concreción del concepto de colonialidad, Aníbal Quijano, uno de los protagonistas indiscutibles del grupo, introduce y desarrolla el concepto de “colonialidad del poder”:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de *raza*, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial,

pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico.⁴

Quijano estaría, en cierto modo, complementando la teoría de las clases sociales de Marx con una nueva teoría de las razas. Si las clases en la época moderno-capitalista se articularían sobre la base del eje del patrón de poder asociado directamente a la relación capital-trabajo al interior de los países centrales del capitalismo mundial, las razas funcionarían para codificar las diferencias entre conquistadores y conquistados. Pero hay además un contraste sustancial entre ambas categorías: las diferencias de clases son una realidad histórica, mientras que las diferencias de razas son una construcción ideológica con el propósito de legitimar la colonización y la subordinación, bajo el régimen de la servidumbre o de la esclavitud, a otros seres humanos bajo la premisa de su supuesta inferioridad biológica.

Las diferencias fenotípicas se constituyeron en el pretexto, en el supuesto fundamento, para la asunción de las diferencias de razas. De todos los rasgos fenotípicos diferentes se llevó a un primer plano el color. Simultáneamente, se establece en el imaginario colonial una identificación entre diferencia racial y diferencia de roles sociales. Los blancos se identificaron con los superiores y dominadores y todos los demás colores de piel con los dominados e inferiores.

La idea de raza permitió la naturalización de las relaciones de dominación que el colonialismo presupuso. Esa construcción imaginaria ha sido el más eficaz y perdurable instrumento de dominación debido, precisamente, a su identificación imaginaria con diferencias naturales. Junto a la inferioridad humana (del ser) de las llamadas razas inferiores en el imaginario dominante, también vendría la asunción implícita de la inferioridad de toda su cultura, la de su saber y la de su valer.

Todas las formas de dominio, las nuevas y las que venían desde antes, cambian, se modifican y quedan así vinculadas en un sistema de dominación múltiple o patrón de poder global, como lo califica Quijano. Así nace el capitalismo mundial.

⁴ Anibal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: Edgardo Lander (Coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, p. 201.

A partir de entonces, raza y división social del trabajo, quedaron indisolublemente asociados. Para su mejor comprensión, Quijano introduce un concepto interesante y germinal: “división racial del trabajo”, que busca resaltar la vinculación de ambos procesos: la división social del trabajo, que venía de antaño, y la creación imaginaria de las razas, asociadas al modo colonialista en el que se internacionalizaba esa división social del trabajo.

El racismo permitió trasladar hacia América formas pre-capitalistas de explotación humana. El salario quedaba reducido, en lo fundamental, a la forma de explotación propia de los blancos de menor categoría. La esclavitud poco a poco se le reservó a los negros; la encomienda y la servidumbre a los indios; los criollos muchas veces eran los mayordomos, los asalariados en general; y los mestizos no pocas veces en función de la proporción de su “blanquitud” eran también mayordomos o asalariados o igualmente esclavos o siervos. El color de la piel definía un rol social.

Paradójicamente, el capitalismo necesitaba, para su desarrollo en Europa, formas de dominio internacional que en Europa habrían estado asociadas a modos pre-capitalistas de explotación: el esclavismo, la servidumbre. Para avanzar adentro tenía que retroceder (“socialmente” hablando) afuera. Pero en términos ideológicos tal necesidad era contrastante con el momento de evolución del humanismo que ya vivía Europa. El tema de la naturalización de la superioridad tenía que ver, sobre todo, con la época. Si ya todos los hombres habían sido igualados ante Dios y estaba en ciernes su igualación ante la ley (algo que llegaría a concretarse más tarde con las revoluciones burguesas), la única manera de legitimar el colonialismo era disminuyendo, de manera bio-natural, la humanidad del colonizado, para de esa manera justificar la esclavitud moderna. El concepto de raza vino a cubrir esa necesidad ideológica. En términos axiológicos, primero se negaron y después se “inferiorizaron” los valores de todos aquellos que no eran blancos o que no eran europeos.

De conjunto, todas las formas de explotación del trabajo tenían una naturaleza capitalista, aun cuando sólo al interior de Europa y en la relación entre blancos europeos (aún fuera de Europa) se asumiera como método preponderante de explotación la típicamente capitalista relación entre capital y trabajo asalariado. Todo esto tuvo mucho

que ver con la centralidad adquirida por Europa en el sistema-mundo capitalista, tanto la centralidad real como la inducida y reforzada en los imaginarios sociales.

El reconocimiento de estos dos planos, asociados pero diferentes, de la centralidad europea es esencial. Los conceptos centro-periferia (introducidos por Raúl Prebisch y ampliamente utilizados por la teoría de la dependencia) reflejaban con exactitud el modo real de correlacionarse de Europa con el resto del planeta en los marcos del sistema-mundo capitalista. El eurocentrismo fue mucho más que un invento ideológico, ha sido una relación fáctica real, una construcción sociohistórica. Esto es importante porque presupone que, para superarlo, no basta con cambiar conceptos y discursos. Es tanto o más importante cambiar las propias realidades sociales. Como señala Quijano, el capitalismo fue, desde su mismo nacimiento, “colonial/moderno y eurocentrado”.⁵

La centralidad socioeconómica se complementa necesariamente con la centralidad cultural. En otras palabras, la relación centro-periferia se constituye, primero, como ser (como conjunto de relaciones sociales) y, simultáneamente y derivado de ello, como conciencia, como subjetividad, como cultura, como saber y como valor.

El racismo era en sí mismo una forma de eurocentrismo. En la medida en que el racismo, como expresión imaginaria de la colonialidad del ser, se hizo cada vez más insostenible y fue retrocediendo en su manera más explícita, con las declaraciones sobre los derechos universales del hombre, las independencias formales políticas de las naciones que habían sido colonias, los avances de la ciencia en el conocimiento de lo humano, etc., adquirieron mayor peso otros mitos discriminatorios, como el del desarrollismo, que igualmente le daría sustento al eurocentrismo y se constituiría en una versión disimulada de racismo.

Es importante tomar conciencia de que el concepto de modernidad irrumpe con fuerza en todos los ámbitos de la cultura en el siglo XVIII y desde su acepción original en francés: *modernité*. No es nada casual que Francia haya sido sede en el propio siglo XVIII (1789) de la primera revolución burguesa y que esta haya tenido como uno de sus principios básicos la igualdad natural de todos los hombres, igualdad que presupone derechos universales comunes. El racismo (aun cuando para

⁵ *Ibidem*, p. 208.

entonces le faltaran no pocos capítulos de vida, incluidos aquellos que intentarían darle un sustento científico) tenía que comenzar a perder fuerza como mito legitimador del colonialismo y de las relaciones de colonialidad. La escena quedaba lista para que la filosofía de las razas fuera sustituida (al menos en parte) por la filosofía de la historia (como la de Hegel, por ejemplo), en el que las diferencias entre hombres y pueblos supuestamente superiores e inferiores dejaban de ser naturales para ser históricas. El racismo abierto cedía poco a poco el paso a lo que Dussel ha llamado *la falacia desarrollista*⁶ como principal justificante de las relaciones de colonialidad.

Las diferencias económicas entre naciones, heredadas del colonialismo por cierto, se convirtieron en el sustento básico del desarrollismo. Lo hasta ahora considerado como biológicamente inferior se comienza a identificar con lo anterior, lo bárbaro se trastrueca en lo primitivo. El desarrollismo iba poco a poco sustituyendo al racismo (o tal vez convirtiéndose en una nueva versión suya) para seguir justificando la superioridad y hegemonía de unos humanos sobre otros, de unas naciones sobre otras. Disfrazada de ciencia social —filosofía, sociología, economía— y armada de instituciones —en los tiempos más recientes, el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y otras— el desarrollismo continuó auspiciando la colonialidad del poder.

Las diferencias se asociaban ahora a conocimientos, a modos de organización y apreciación de la vida. La superioridad biológica era sustituida por la superioridad epistémica y axiológica. Si bien podía llegarse a reconocer que todos los seres humanos eran iguales en términos biológicos, no así lo eran en cuanto a saberes y valores. Los colores de la piel seguían siendo un importante indicador de estas diferencias, al que se unían ahora los orígenes nacionales que, a la larga, se imponían como criterio incluso por encima de los colores. Así, un negro norteamericano quedó siendo superior a un negro caribeño o africano.

Diversos pares categoriales vendrían a ofrecerle sustento epistemológico a las diferencias entre Europa y el resto del mundo. Quijano señala algunos de ellos: “Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mági-

⁶ Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, pp. 19-20, 89-90.

co/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno”.⁷ Aquí habría que agregar por lo menos otro: desarrollados-subdesarrollados (o en vías de desarrollo —que significa, paternalistamente, algo así como en vías de ser como los europeos—).

La colonialidad del poder presupone no sólo racismo, sino también lo que podría calificarse como “blanqueamiento cultural”, “europeización de la cultura” como medio de empoderamiento para el mundo extraeuropeo. Se adquiere poder en la medida en que se imita, en que se copia, en que se es reconocido por los centros metropolitanos de la cultura, la ciencia y las artes.

Por esa razón, la colonialidad del poder presupone diferentes dimensiones en las que ese poder se realiza. El grupo M/C logró ir desarrollando, al menos, dos de esas dimensiones con sus correspondientes categorías: la colonialidad del saber y la colonialidad del ser.

Hay que señalar que no hay una organicidad sistémica en el grupo en el desarrollo de estas categorías. Incluso no hay consenso en su tratamiento ni son utilizadas por todos. Quijano y Lander utilizan más el término de “colonialidad del saber”, Nelson Maldonado el de “colonialidad del ser”. Por distintas vías se viene avanzando, pero es más el camino por recorrer que el ya recorrido.

Pensamos que se requiere continuar el desarrollo de este aparato conceptual en un diálogo crítico con estos autores, aun cuando estos no existan ya como grupo. El sentido último de este desarrollo debe estar no sólo y no tanto en la teoría misma, sino ante todo en la propia praxis emancipadora. De ella ha de nutrirse y a ella ha de servir.

Miradas así las cosas, pensamos que debe incorporarse al análisis, cuando menos, una dimensión más (además de la epistemológica y la ontológica): la dimensión axiológica, con su correspondiente categoría: la colonialidad del valer. Tendríamos entonces tres dimensiones fundamentales de la colonialidad del poder: la colonialidad del ser, la colonialidad del saber y la colonialidad del valer.

En términos emancipatorios ello presupondría la búsqueda alternativa y soberana de nuevos modos de vivir, de conocer y de valorar. Claro que ello no ha de presuponer una ruptura radical con toda la herencia europea y occidental, como a veces parece pensarse. Hay

⁷ A. Quijano, *ob. cit.*, p. 211.

autores que van al extremo de considerar todo lo nacido en (o venido desde) Europa como cargado de la metafísica del colonialismo y por lo tanto en sí mismo rechazable. Siendo consecuentes con esta manera radical de ver las cosas tendríamos que rechazar hasta el lenguaje en que estamos aquí comunicándonos. No es un encierro fundamentalista en identidades incontaminadas la solución a los problemas asociados a la colonialidad.

Lo que sí resulta necesario es un diálogo crítico y creativo con todo aquello que desde Europa pretende imponérsenos como verdadero y universal. Parafraseando a José Carlos Mariátegui, diríamos que como “creación heroica”⁸ tendría que ser la relación deseable con los productos culturales europeos. Ha de promoverse una superación de la colonialidad del poder asociada al eurocentrismo y evitarse la usual atribución automática de una superioridad abstracta a todo lo que sea europeo o norteamericano por el mero hecho de serlo. No necesariamente son superiores sus modos de organización social, ni sus saberes, ni sus valores. Mucho menos hoy, diríamos, cuando cada vez hay más evidencias sobre el carácter no universalizable del modelo de organización social y de vida de estas sociedades del capitalismo central. Y esa carencia de posibilidades de universalización se asocia ya no sólo a cuestiones económicas, políticas o éticas, siempre en sí mismas discutibles, sino también a lo que parece constituir un argumento irrefutable, un hecho duro empíricamente incontestable: la huella ecológica que tal sistema universal presupondría. El último Informe Planeta Vivo⁹ del año 2012 demuestra de manera fehaciente que la huella ecológica de un mundo así requeriría de varios planetas adicionales para satisfacer los niveles de consumo de 7 mil millones de seres humanos viviendo cada uno de ellos como un norteamericano o un europeo medio. Y como no tenemos, hasta ahora, más que un planeta vivible, tal sistema de vida es sencillamente imposible de copiar por el resto de los habitantes del planeta sin que este último deje de ser vivible. Y si no es posible copiar para otros humanos ese sistema social, ¿cómo suponer que sus saberes y valores son en sí mismos universales y extensibles automáticamente al resto de la humanidad?

⁸ José Carlos Mariátegui, “Aniversario y Balance”, pp. 2-3.

⁹ WWF, Planeta Vivo. Informe 2012. Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro.

Si a lo axiológico hemos de referirnos, debemos hacer una evaluación crítica del modo en que la colonialidad del valer ha logrado imponer universalmente valores cada vez más incompatibles con la propia vida humana. Ni el desarrollo ilimitado e incontenido de las fuerzas productivas ni los patrones exacerbados de consumo y derroche que la modernidad capitalista se ha encargado de irradiar por todo el universo son sostenibles en cualquier modelo mínimamente racional de futuro humano.

No ha de ser como hasta ahora la “maximización de la ganancia” el eje vertebrador del sistema de valores de la sociedad. En su lugar ha de colocarse la sostenibilidad de la vida. Y no hablamos en abstracto. En América Latina vienen produciéndose ya experiencias muy interesantes, tanto a nivel de movimientos sociales, como en los marcos de ciertos Estados. Ahí están los casos de Ecuador y Bolivia, en cuyas más recientes constituciones se asume como eje estructurador de la sociedad al Buen Vivir o al Vivir Bien (*Sumak Kawsay*, *Suma Qamaña*), respectivamente, conceptos jalados desde las tradiciones ancestrales y adecuados a condiciones y demandas actuales. Conceptos que presuponen no una vida individual plétorica de consumo, sino la vida genérica, humana y no humana, del presente y del futuro, dignificada y convertida en el horizonte de sentido de la convivencia social.

Los ejemplos señalados sería botones de muestra de vías alternativas a la colonialidad del poder y del valer que tienen lugar en sociedades latinoamericanas. Como es entendible, el lugar natural de residencia de la colonialidad son los imaginarios sociales. No podría esta existir sin la complicidad de una subjetividad colonial que, las más de las veces, se mantiene como incuestionable sentido común y que se comparte por excolonizados y excolonizadores. Por eso no sería posible salir de la colonialidad sin un cambio de esos imaginarios sociales. Ello puede crear la ilusión de que de lo que se trata, entonces, es de cambiar sólo esos imaginarios a través de cambios de conceptos, discursos, narrativas. Y, si bien es cierto que ello a fin de cuentas será necesario, no podrá lograrse en un sentido pleno si no es de conjunto con el cambio de las propias realidades sociales que, de una u otra forma, han seguido hasta ahora ofreciendo fundamentos para la reproducción en esos imaginarios sociales de las mencionadas relaciones de colonialidad. No basta con cambios de lenguaje, no basta con cambios de concep-

tos. Por eso nos parecen tan importantes los esfuerzos prácticos por propiciar un modelo social alternativo como el basado en el Buen Vivir. En la medida en que este modelo se haga realidad se traducirá necesariamente en subjetividad, de la misma forma que su propia implantación bien siendo la concreción material de un imaginario ya de por sí beligerante. El Buen Vivir tendrá a fuerza un componente axiológico y presupondrá una descolonización del valer. Igualmente tendrá su dimensión estética y con toda probabilidad implicará una reformulación de la propia noción del buen gusto.

Gerardo de la Fuente Lora:

Walter Mignolo ha planteado una tesis muy fuerte: que no hay modernidad sin colonialidad, cada una es un lado de la misma moneda. La colonialidad es el lado oscuro de la modernidad, pero no hay modernidad sin colonialidad. Por lo tanto, según Mignolo, no podríamos proponernos salir de la colonialidad a través de la vía de una mayor modernidad, porque eso significaría únicamente profundizar en la matriz en la que estamos inmersos. Desde luego, modernidad y colonialidad son dos aspectos de lo mismo, sin embargo suponen una matriz de poder desigual. Los que estamos del lado de la colonialidad estamos sometidos a una serie de problemas: como académicos tenemos que estar enterados de lo que pasa del lado de la modernidad, pero los que están del otro lado no necesariamente deben estar enterados de lo que pasa del lado de la colonialidad. Aparte de esta cuestión, en la que se muestra la relación de poder desigual, me interesa un punto peculiar que ha sido subrayado por Boaventura de Sousa Santos en relación a que, en efecto, no hay modernidad sin colonialidad, y esto nos obliga a los que estamos ubicados del lado de la colonialidad a pensar en objetos imposibles.

Esta es, quizá, la experiencia central de la colonialidad, los objetos imposibles. ¿Cómo cuáles? Por ejemplo, la dependencia. Hasta hace muy poco considerábamos que una gran teoría latinoamericana era la *teoría de la dependencia*, pero después del choque neoliberal surgieron dudas sobre si tenemos una teoría económica o no. En su momento la *teoría de la dependencia* nos colocó en un dilema terrible porque esta teoría en cierta forma nos hace reivindicar la dependencia, acabamos enarbolándola y antes debíamos pensar cómo hacerlo. Así en todos

los casos similares, como el de la *subalternidad*, hacemos teorías sobre ella y poco a poco nos encontramos en la posición de tener que hacer una apología de la subalternidad. Esto es algo que se le ha criticado mucho a Enrique Dussel, quien creó una teoría muy potente que, sin embargo, es pobrista: “*el otro es el pobre*”. Él señala que cuando aparezca el pobre tenemos que respetarlo y seguirlo porque en el pobre está la alternativa, pero entonces terminamos por hacer una apología del pobre, nos convertimos en pobristas, pero nadie quiere ser pobre. Quienes estamos del lado de la colonialidad siempre estamos inmersos en estos dilemas, en estas aporías insuperables, en objetos imposibles: subalternidad, dependencia, pobrismo, sometimiento; todos ellos terminan siendo banderas con las que tenemos que identificarnos.

Lo que pretendo plantear aquí es que, quizá, en la estética podemos encontrar salidas a estas y otras aporías planteadas por la doble vía colonialidad/modernidad. Mignolo no es el primero en plantear esta dicotomía.

Si lo observamos con más detenimiento, seguramente podríamos acordar que, en cierto sentido, la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel era ya una reflexión sobre este tipo de relación; más cuando existen trabajos como el de Susan Buck-Morss titulado *Hegel, Haiti and Universal History*, donde la autora demuestra que Hegel conocía de la rebelión de los esclavos en Haití, estaba enterado de los periódicos del mundo y sabía muy bien la situación del Caribe.¹⁰ Seguramente Hegel estaba pensando en la rebelión haitiana cuando escribió esta parte memorable de la *Fenomenología del Espíritu*.

Hegel enfrenta con optimismo esta matriz desigual de poder, pues él cree que es el esclavo el que finalmente crea la cultura y nos salva a todos. En la lucha a muerte entre el amo y el esclavo, este último es sometido por el miedo de perder la vida pero finalmente es él quien salva a toda la humanidad porque, precisamente por estar sometido, crea la cultura. El amo vive en la inmediatez y no necesita pensar nada, lo que quiere lo toma; el esclavo tiene que sustituir su propio deseo por el del amo, él también quisiera tomarlo todo, pero antes de satisfacer sus propios deseos debe satisfacer los del amo, por eso es esclavo, porque su deseo es el del amo. Es justamente por esa situación de sometimiento

¹⁰ Cfr. Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*.

que el esclavo trabaja, es decir, pospone el goce, esto es lo que le permite tener una relación mediada con el mundo. El esclavo no vive en la inmediatez porque existe una distancia entre él y el mundo, puede pensar y porque piensa crea la cultura, los valores y también —señala Hegel— el Estado de derecho. Dentro del Estado de derecho se supera la contradicción porque ante la ley todos somos iguales.

La visión hegeliana es optimista en tanto que ve una solución, pero es pesimista tomando en cuenta que Hegel sabía muy bien que el problema del reconocimiento no puede ser resuelto enfrentándose uno frente al otro, por lo que sólo podemos acceder a una solución cultural, jurídica, formal. Los seres humanos estamos condenados a chocar uno frente al otro; Hegel estaba al tanto de que el fundamento de la sociedad no es el trabajo sino el miedo; si el esclavo lograra superar su miedo mataría al amo y terminaría el problema, sin embargo crea la cultura porque es temeroso y no tiene más remedio, pero al crearla encuentra también una salida.

Si pensamos esto como una relación modernidad/colonialidad o centro/periferia, entonces, la solución hegeliana sería que la cultura latinoamericana va a ser la que salve a la cultura mundial, y que lo que se realiza en las periferias del mundo es lo que modifica, crea y une a la cultura occidental. Considero que esa lección de Hegel es muy importante, porque en gran parte de la historia del arte y de la historia cultural se asume la visión hegeliana.

En efecto, ¿dónde está la vida del idioma español sino en la literatura latinoamericana del siglo XX? ¿Dónde se ha creado la nueva iconografía mundial sino en África? ¿Dónde está la fuerza de innovación sino en los migrantes? En la visión hegeliana la colonialidad acaba sirviendo como marco de recuperación, única de una cultura occidental básica, es el sometido el que salva a la cultura en general.

Pero hay otra visión más radical, la de Nietzsche,¹¹ quien también observa el enfrentamiento entre el amo y el esclavo. Está de acuerdo con Hegel en que es el esclavo y no el amo —sujeto a la inmediatez— quien va a resolver la situación y a crear la cultura. Sin embargo, Nietzsche cuestiona la clase de cultura que va a crear el esclavo, se pregunta qué puede pensar este cuando hace labores domésticas mientras el amo

¹¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*.

está viviendo la vida. Desde la perspectiva nietzscheana lo único que podría pensar el esclavo es en cómo acabar con el amo. La cultura de los esclavos —para Nietzsche— es la cultura del resentimiento, también del ascetismo, porque el amo es la afirmación sin límites de la vida (que hace y tiene todo lo que quiere) mientras el esclavo es la negación de la vida; el esclavo es el que va creando valores de esclavo, de ascetismo, y triunfa porque el amo mismo se siente culpable de su vida, en ese momento se habrá asentado esta cultura que es una cultura de nihilismo general. La postura nietzscheana es muy similar a la de Hegel, pero la evaluación que propone al final es terrible, en efecto nuestra cultura occidental es —toda ella— sometida, resentida, nihilista: la fórmula general es decir no a la vida. Con Nietzsche estamos otra vez en posiciones imposibles, ante objetos imposibles.

En mi opinión, Nietzsche tiene razón pero hay algo que falla ahí, porque él no vio que la cultura de los esclavos efectivamente puede ser resentida y nihilista, pero la cultura de los esclavos también es el *blues*, el *jazz*, la *salsa*; esa parte es la que no pudo ver. Podemos abordar esta cuestión a partir de algunos retos que planteó Arthur Danto, quien nos habla del fin del arte. Cuando Andy Warhol presentó en una exposición una caja de detergente idéntica a cualquier otra que podía encontrarse en un centro comercial, entonces descubrimos que el arte no está en el objeto, que el arte no es estético; si no hay diferencia entre la caja del museo y la del centro comercial entonces hay algo que es artístico pero no está en la caja. Lo que sea el arte no es una algo sensible. Me parece que la teoría de Arthur Danto es muy importante precisamente porque él no cae en el sociologismo, que sería la salida más simple. Podríamos decir que lo artístico es lo que se presenta en el museo y que lo no artístico es lo que se presenta en el centro comercial, pero esa solución nos aleja del objeto, elimina la filosofía del arte o la estética, caeríamos en un sociologismo directo; Danto no sigue esa postura, él propondrá otras alternativas que no desarrollaré en esta oportunidad.

Considero que la cuestión puede plantearse de otra manera, siguiendo la idea de Danto: podemos decir que Danto tiene razón cuando dice que en la época en la que vivimos cualquier cosa puede ser arte, ese debe ser el punto de partida de cualquier filosofía del arte contemporáneo; sin embargo, no todo es arte. Cualquier llanta rota podría formar parte de una maravillosa exposición de arte, pero no cualquier llanta

rota es arte. Frente al institucionalismo y al sociologismo diremos que hay entidades o realidades que son capaces de crear sus propias instituciones; frente a Dickie¹² y otros sociologistas, que afirman que es la institución la que constituye lo artístico diremos que eso es cierto, pero que hay algunas producciones que son capaces de crear ellas mismas sus instituciones. Podríamos poner muchísimos ejemplos: en la música se da algo verdaderamente notable, la gran música abreva de las músicas nacionales, compositores como Chopin o Bach crean sus grandes obras oyendo la música de los campesinos de los pueblos, la gran música sale de los lugares populares que crean instituciones nuevas; el teatro y la literatura inglesas se consolidan a través de Shakespeare, pero él sale de los puertos de Inglaterra; el español de Cervantes también abreva del pueblo; el conocido baile de John Travolta en el filme *Fiebre de sábado por la noche*, que modifica toda la historia del cine, sale de las discotecas de Detroit a las que acudía a bailar el actor de origen italiano.

Hay entidades que crean instituciones, y normalmente esas instituciones son creadas por las entidades que nosotros —en la versión original del problema planteado— hubiéramos llamado *coloniales*. Es del lado de la colonialidad donde a veces ocurre que se crean productos culturales que crean instituciones, que modifican la relación. No todos los esclavos son nihilistas, hay algunos que son jazzistas; esos esclavos en especial crean nuevas realidades, crean y alimentan el arte.

¿Cómo es eso? Eugenio Trías, quien lamentablemente falleció recientemente, escribió un extraordinario libro titulado *El artista y la ciudad*¹³ en el que se plantea el problema que Platón expone en el Libro X de la *República*, en el que el filósofo griego propone expulsar a los artistas de la ciudad ideal; Trías refiere que Platón no corrió a todos los artistas, sino únicamente a aquellos hombres que podían ser todas las cosas. Platón habla de una sociedad ideal estratificada, hay gobernantes y sirvientes, cada estrato social tiene el arte que le corresponde, hay arte en la ciudad que se dibuja en la *República* de Platón, pero es un arte que está organizado y dirigido a cada uno de los estratos. Cada estrato tiene a sus artistas y sus formas de arte. Alguien, encargado de

¹² Cfr. George Dickie, *El círculo del arte: Una teoría del arte*.

¹³ En este párrafo y en los siguientes se reproduce la lógica expositiva que al respecto desarrolla Eugenio Trías, incluidas sus referencias a Platón, a Pico della Mirandola y a otros autores. (Cfr. Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*).

hacer arte para los artesanos, que intentase ofrecer su obra a las clases dominantes, seguro habría sido castigado por Platón; tal vez él le habría hecho permanecer en un calabozo o recibir azotes, pero no sería expulsado. Platón solamente expulsa de la ciudad a los artistas que pueden ser todas las cosas, los que mimetizan todas las maneras de hacer arte, todas las maneras de ser en la sociedad; el que no puede caber en la República, el que la pone en riesgo es ese hombre que puede ser todas las cosas. El que se mimetiza, el mimo, ya no está en ningún estrato social, no es que viole los límites sino que puede ser cualquier cosa, ese es el artista. Por eso —como bien señala Trías— la ciudad y el artista nacen al mismo tiempo pero no pueden estar juntos. Siempre que hay ciudad hay artistas, pero ellos no pueden estar en la ciudad.

En *El artista y la ciudad*, Trías se cuestiona qué pasó con los artistas después de su expulsión, se pregunta qué fue de ellos. Tenemos por ejemplo a Jesucristo, que podía ser todas las cosas, y fue asesinado; Mahoma, otro hombre que podía ser todas las cosas, tuvo que irse al desierto. En el renacimiento, argumenta Trías, el artista volvió a la ciudad, en aquel momento en el que Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*¹⁴ nos dice que —en efecto— el hombre puede ser todas las cosas, incluso es más digno que los ángeles; para Pico della Mirandola el hombre es más digno que los ángeles porque los ángeles están condenados a ser sólo ángeles, pero el hombre puede ser todas las cosas, esa es su dignidad. Según Trías, con este autor renacentista el artista volvió a la ciudad, yo creo que no es así, porque la ciudad renacentista que tenemos siempre en la mente es la ciudad ideal, es la ciudad de nuestros libros sobre el renacimiento, pero la ciudad renacentista real era sucia, violenta, grotesca, que incluía también la colonialidad. Pienso que en esa ciudad el artista tampoco tenía lugar.

Para Trías, en los siglos XVIII y XIX el artista tampoco puede volver a la ciudad y su destino ofrece dos salidas. En primer lugar, la salida fáustica, en la que el artista hace un pacto con Lucifer, entonces él vuelve a la ciudad pero no su arte. El pacto con Lucifer es el pacto con el mercado, el artista se vende al mercado, entonces vive en la ciudad pero lo que hace ya no es arte. Hay muchos ejemplos de ello, el caso extremo es Michael Jackson: él era un hombre que podía ser todas las

¹⁴ Cfr. Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*.

cosas y vivió en una de las más importantes ciudades del mundo; sin embargo, hizo pacto con el diablo, se vendió a la industria de la música; por eso, al momento de su muerte, nadie se preguntó si lo que hacía era arte o no, nadie se tomó la molestia de ir a ver sus partituras, porque se vendió. En segundo lugar, está la solución romántica; en este caso el artista vuelve a la ciudad, no obstante regresa loco, enfermo, tullido, ciego; es el caso de Beethoven, un hombre que puede escribir música y vive en la ciudad, pero está sordo; es Chopin, que escribe numerosas piezas musicales mientras tose por la tuberculosis; es Joaquín Rodrigo, autor ciego del *Concierto de Aranjuez*. En este caso el artista vuelve a la ciudad, pero vuelve hecho una piltrafa.

Ahí se queda Eugenio Trías, nosotros podríamos agregar un nuevo paso a eso, un momento crucial, el de Jean Paul Sartre. El existencialismo sartreano nos dice, en *La náusea*¹⁵ por ejemplo, a través del personaje de Roquentin, que hay hombres que pueden ser todas las cosas y que están en la ciudad. La gran diferencia entre Sartre y toda la historia de la filosofía es que, para el pensador existencialista, no es que el hombre pueda ser todas las cosas sino que es ninguna, su pasado no lo condena, porque no puede ser algo. Esto se asemeja a una de las estrategias para combatir el VIH, una característica de este virus es que cambia, cuando lo atacan se modifica, por tanto no es posible erradicarlo; por eso la estrategia para atacarlo es hacer que cambie tan rápido que se vuelva inocuo. También se asemeja a un demonio de Tasmania, se mueve a tal velocidad que se vuelve una nada. Así es el hombre de Sartre, está en la ciudad, pero ya es nada.

La traducción al arte de la obra de Sartre *El ser y la nada*¹⁶ —en mi opinión— es la película *Zelig* de Woody Allen; en español se titula *El camaleón*. Zelig es un personaje que se convierte en filósofo cuando está con filósofos, si está con músicos es músico; él puede ser todas las cosas y es todas las cosas, ha vuelto a la ciudad de Nueva York. Sin embargo, Zelig es ridículo, irrisorio, da pena. Creo que en este punto Woody Allen es crucial, porque nos muestra que el artista ya volvió a la ciudad, hay artistas por todas partes, están en todas las ciudades, pero su presencia no tiene la menor importancia. Ese es el momento

¹⁵ Cfr. Jean-Paul Sartre, *La náusea*.

¹⁶ Cfr. J. P. Sartre, *El ser y la nada*.

en el que estamos, si mueves una piedra encuentras un artista, pero ese hecho no tiene importancia. A Platón le preocupaba que hubiera artistas en la República porque podían disolver el orden, cambiar algo en ella; hoy los artistas están aquí y a nadie le importa.

La versión mexicana de Zelig es aún más terrible, es “el mil usos” de Héctor Suárez. Este personaje igual carga costales que se transforma en artista o pintor; este personaje ya no es ridículo, sino miserable. Los artistas están en la Ciudad de México, pero son esos. Creo que esa es la solución de Nietzsche, él pensaba en alguien como “el mil usos”, en su miseria y degradación que es la misma que la del esclavo que crea esta cultura nuestra, que es una degradación también.

Pero hay otros artistas, que pueden ser todas las cosas y que tal vez estén en la ciudad de otra manera. Pienso en los migrantes. Un indio tojolabal es un hombre que puede hablar todas las lenguas, cuando está en la sierra de Chiapas habla su idioma indígena, cuando viaja a San Cristóbal de las Casas aprende el español, cuando se va a Nueva York también aprende el inglés y —si le toca trabajar en el barrio árabe— aprenderá árabe también; él habla todas las lenguas y está en Nueva York, quizá él cambie toda la cultura de aquella ciudad. Un esclavo que llega desde África e inventa el *blues*, ese hombre que puede ser todas las cosas, es el hombre que no vio Nietzsche.

¿Cómo pensar eso? Yo creo que la estética —si es que algo queda de ella— tiene que pensar esa diferencia. ¿Qué es lo que hace que un hombre que puede ser todas las cosas sea irrisorio o modifique toda nuestra cultura? Si hay una tarea que pensar para la estética es esa, estamos inmersos en objetos imposibles, no podemos hacer la apología del pobrismo ni de la subalternidad. ¿Cómo vamos a resolver eso? Haciendo la historia del jazz, haciendo la historia del *blues* y —quizá— la historia de la salsa. Allí están las claves de cómo alguien puede aún ser un artista y dislocar el mundo.

Isabel Fraile Martín:

Desde hace ya algún tiempo, la historiografía del arte de América Latina empezó a entenderse en la perspectiva que demandaba la justa valoración de su patrimonio, independiente del arte europeo y, sobre todo, del español. Aun siendo así, las investigaciones que preocupan a los especialistas de ambos lados no han cesado en la búsqueda constante

de lazos que, ajenos a los diversos escenarios geográficos, siempre han predominado en el estudio artístico de una época —la colonial— de inagotable influencia mutua para las artes de ambos lados del océano. Mucho se ha escrito acerca del influjo que ejercieron, desde época temprana, los artistas europeos arribados en el nuevo mundo, así como de las numerosas obras que trajeron consigo y sirvieron de base a los autores locales. El Archivo hispalense de Indias puede dar fe de muchos de estos envíos de obra, así como del paso de artistas procedentes de otras zonas del viejo continente, necesariamente vinculados a Sevilla, para su llegada a las Américas. Sin embargo, y en ese punto radica la esencia de esta intervención, conviene especificar claramente las distintas tipologías que podemos considerar como puntos de partida, referenciales y modélicos, utilizados por los artistas de América Latina y con los que configuraron la base del imaginario compositivo de sus creaciones. Los pinceles noveles se iban a enfrentar a una nueva religión que implicaba otra serie de temáticas, personajes y discursos expositivos completamente novedosos. Toda una serie de herramientas plásticas diferentes, tanto en el método como en el concepto, y que paulatinamente muy pronto pudieron asimilar.

La pintura novohispana, efectivamente, parte de una base modélica que recupera los patrones vigentes en las obras peninsulares, las cuales, a su vez, reproducían los esquemas representativos de las escuelas pictóricas del momento. La repetición de estas composiciones se convirtió, con cierta avidez, en una práctica común entre los artistas noveles del otro lado del océano, quienes tenían la certeza de que la intención de sus clientes potenciales era la de recuperar los signos de identidad adquiridos en la Península y con los que se aludía a una elevada posición social. Era su aspiración, por lo tanto, reubicar estos signos en los nuevos territorios que habitaban. El traspaso de ese imaginario cultural que apuntaba a la elevada condición social que mantenían, se convierte en un gesto de pronta asimilación mediante el trabajo artístico, por lo que el propósito inicial era algo fácilmente admisible a través del arte. De este modo, el encargo de pinturas específicas era un motivo más que suficiente para justificar la demanda de obras originales; y estas, a su vez, servirían de punto de partida para generar piezas con las que ornamentar los hogares de aquellos ciudadanos que se habían instalado en el nuevo continente.

Esto, unido a las claras funciones de la imagen como vehículo de transmisión de valores espirituales marcaban, sin dudar, la doble motivación por la que se demandan obras en el nuevo mundo: una para evangelizar y la otra para ambientar los hogares. Ahora bien, entendiendo al menos esta doble justificación de la llegada de imágenes al continente americano, habría que preguntarse diferentes cuestiones que nos ayudan a entender cómo se produce esta relación artística entre ambos escenarios geográficos tan separados físicamente. Esto es: ¿cómo llegaban las obras?, ¿quiénes las enviaban?, ¿a qué gusto obedecían?, ¿quiénes eran sus destinatarios?, ¿cómo se distribuían al llegar a tierra firme?

Todos estos cuestionamientos deben plantearse sin perder de vista el enfoque particular del pintor que arriba al nuevo mundo con su formación artística previamente construida, o la visión de aquellos artistas ya nacidos en estas latitudes pero que laboran parte de su trabajo influenciados por el conocimiento de estampas foráneas. También hay que tener en cuenta la perspectiva plasmada en aquellos ejemplos documentados de envío de obras al nuevo mundo sin que los artistas mismos vivieran o produjeran en América. Es, por lo tanto, un abanico amplio de opciones que enriquecen la fuente de inspiración para los artistas locales, pues todos estos elementos configuran, de algún modo, el imaginario cultural de una época claramente marcada por las creaciones plásticas —y no sólo las prácticas espirituales—, procedentes del Viejo Continente.

La intención de este texto apunta hacia la diferenciación clara de todos estos procedimientos o modos de generar modelos visuales para los artistas locales, concibiendo un cuerpo en el que se unifiquen estas tipologías de fuentes, en el que se vinculen todas las formas posibles a través de las cuáles es viable hallar una reminiscencia de autores y obras foráneas dentro del extenso escenario de la pintura ubicada en la América colonial. Para abordar este asunto, que pretendo analizar con mayor detenimiento en las siguientes páginas, es preciso mencionar a continuación los cinco puntos bajo los que se puede configurar este amplio paraguas que da cabida a la llegada de modelos e imaginarios para los artistas de América Latina. A saber:

Mediante la presencia de artistas europeos en las nuevas tierras, artistas que viajaban con su material de trabajo, incluidas sus propias estampas y grabados, tan necesarios como lo eran el caballete y los pin-

celes. No está de más señalar que esta era una manera inmensamente reconfortante para hacer llegar modelos del viejo mundo. Hay que recordar que el pintor se volvía maestro de aprendices locales, mientras que el conocimiento de las estampas que viajaban con él podía estimular el trabajo de más artistas que los que se formaban en su taller y que incluso, una vez desaparecido el maestro, seguían sirviendo de guía para autores posteriores.

A través del trabajo de artistas europeos, sobre todo españoles, que trabajaban afanosamente para el mercado americano como medio de vida. Estos pintores abocaban su profesión hacia este tipo de consumo, esperanzados en los lotes de obras que podían enviar en los barcos, con el afán de ser vendidas al mejor postor, a quien más pagara por ellas. Sin duda, un inmenso ejercicio artístico que era puesto en marcha sin pisar suelo americano.

Otra manera de ingresar modelos artísticos era mediante la llegada de obras de alta calidad que respondían a encargos específicos, pinturas creadas por autores altamente valorados, de sobra conocidos entre los nuevos habitantes de ultramar, sabedores de sus talentos y obras, las cuales solicitaban mediante contratos específicos, debidamente pagados, y con los que se establecían ante el resto de la comunidad como personajes ilustres y sensibles, pudientes y conocedores del trabajo que se estaba realizando en el viejo continente. Estas obras de buen pincel servían, a su vez, de referente visual desde su nuevo emplazamiento.

En paralelo, muchos de estos encargos eran enviados junto a lotes de obras de menor calidad, igualmente realizadas por autores más o menos conocidos, que ocasionalmente utilizaban esta vía para subsanar el déficit económico al que se enfrentaba la profesión, sobre todo en la centuria del mil seiscientos. No podemos considerar este tipo de obras como las creadas por autores solamente registrados trabajando para el mercado americano, porque eran pintores que por igual laboraban en la península y sólo, muy esporádicamente, se vinculaban con este tipo de mercado. Era un sistema también aprovechado por los miembros del taller de los grandes artistas quienes, de manera genérica, elaboraban los lienzos casi en serie, con atributos escasos y escenas de suma sencillez, altamente reconocibles y de pronta asimilación, pues eran más fáciles de vender, al no contar con un cliente determinado que estuviera a la espera de una pintura concreta.

Un último e imprescindible método mediante el cual se introducían modelos compositivos que iban a inspirar a los artistas locales era, sin dudar, con la llegada de estampas y grabados en general, tanto las que se configuraban de manera fina y elegante, como las más populares. Algunas podrían formar parte, como se anota en la primera tipología mencionada, de los instrumentos de viaje de los propios artistas aventureros que cruzaron el océano. Pero otras muchas, la gran mayoría, seguramente llegaron en lotes de mercancías, como otros muchos productos que eran útiles y, por ende, frecuentes de enviar.

Si bien los cinco puntos mencionados guardan ciertas conexiones, desde el punto de vista peninsular, desde la mirada propia del artista creador de las obras, estas tipologías o modos de trabajar obras de arte que se iban a destinar al mundo americano, eran completamente diferentes y tanto lo era, que el resultado final arroja pinturas de calidades dispares, que obedecen en definitiva a esta estratificación divisoria del trabajo en función de quién lo realizaba, con qué finalidad se hacía y hacia dónde estaba destinada. Por ello, conviene establecer las peculiaridades de cada uno de estos casos, lo que nos ayudará, sin duda, a entender mejor el sentido original de muchas de las pinturas que conforman el patrimonio cultural de los artistas de la América colonial. Conviene que a continuación se profundice en cada uno de estos aspectos.

En un primer punto, se señala la presencia en los territorios de ultramar de artistas europeos, siendo esta una cuestión medular no sólo para el conocimiento de estos prototipos compositivos por parte de los artistas locales, sino para que estos pudieran asimilar procedimientos técnicos ya practicados en el viejo continente y que, de otro modo, era más complicado que llegaran a dominar con prontitud. Los especialistas en el arte novohispano de este periodo distinguen tres momentos de llegada de artistas foráneos, que comienza a mediados del siglo XVI con la llegada de Simón Pereyns, por ejemplo, hasta el primer tercio del siglo XVII, cuando muchos de los extranjeros forman con empeño a artistas locales.

Y sin pretender ahora recabar las minuciosidades de cada una de estas etapas, hay que reconocer que el paso de artistas tales como Juan de Arrúe, Andrés de la Concha o Baltazar de Echave Orio, por tan sólo citar algunos, supuso un parte aguas en las artes locales no sólo desde la

perspectiva de las temáticas, novedosas y atractivas por otra parte, sino también porque su presencia supuso una verdadera revolución en todos los procedimientos que acompañan al oficio del buen pintor. El último de los artistas mencionados, por ejemplo, de quien haría un completo estudio José Guadalupe Victoria,¹⁷ tendría a bien convertirse en el más longevo de una importante dinastía de pintores, culminada con su nieto de igual nombre, Baltasar de Echave Rioja, manifestando así la herencia del oficio, algo que era además tan frecuente en aquel momento. Todos ellos, sin dudarlo, transmitieron esos valores estéticos propios de la etapa manierista, con la que se anunciaban atractivas soluciones para un barroco temprano que después eclosionaría en una América Latina abierta a la imaginación y forjadora de un estilo imperioso, estandarizado por artistas de renombre universal, que supieron aprovechar de aquéllos aventureros trasatlánticos lo mejor de sus pinceles.

Sin embargo, la abundante literatura que existe con respecto a este primer punto del esquema mencionado, unido a la brevedad de las intervenciones, hace que me concentre con más ahínco en otros aspectos de la estructura propuesta.

El segundo de los cauces que establezco, prioritario para la llegada de modelos, se refiere al de los artistas que, aún permanecientes en territorio europeo, están exclusivamente dedicados al mercado americano. Sin duda, es este un aspecto que merece ser analizado con mayor profundidad, pues no ha sido un asunto tan prioritario entre los especialistas. No obstante, las aportaciones de Benito Navarrete Prieto al respecto han sido medulares para tener una mejor cobertura de lo que considero que fue una estrategia esencial para entender la difusión masiva de obras de acento, sobre todo peninsular, entre los artistas de América Latina. El investigador jerezano, gran conocedor de la pintura andaluza del XVII y más concretamente de Zurbarán y su círculo en la capital hispalense, considera muy importante la labor de difusión de modelos que pudo originarse a través de las obras de artistas como Juan de Luzón, Miguel Güelles o Luis Carlos Muñoz.¹⁸

Del primero y último, Luzón y Muñoz, son escasos los datos conocidos. A Juan de Luzón se le relaciona en una época temprana con el

¹⁷ Cfr. José Guadalupe Victoria, *Baltasar Echave Orio, un pintor en su tiempo*.

¹⁸ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, p. 81.

pintor, también andaluz, Juan del Castillo, un artista de mayor reconocimiento, que estuvo vinculado familiarmente con el propio Murillo.¹⁹ Luzón y Del Castillo coinciden en su formación artística en Sevilla, pero las obras del primero son prácticamente desconocidas. Luis Carlos Muñoz corre con una mejor suerte y aparece en activo en la capital hispalense a mediados del siglo XVII. Desarrolla una labor fecunda dentro del territorio peninsular que convendría especificar aún más para el caso americano. Está documentado el envío de sus cuadros hacia América pero no se han identificado cuáles fueron, ni tampoco dónde se ubican exactamente, por lo que conviene hacer hincapié en una mayor investigación al respecto. Más noticias se conocen de Miguel Güelles, formado en la Sevilla de Velázquez, de quien estuvo cerca. Se podría considerar que Güelles es el mejor de los autores mencionados y, desde luego, del que más noticias se conocen en comparación con la labor ensombrecida de Luzón y Muñoz, casi desconocida hasta la fecha. El caso de Güelles es distinto, a él pertenece una amplia colección de pinturas que recrean los pasajes de la vida de santo Domingo de Guzmán, creadas hacia 1609, y que se encuentran en el Convento del Santísimo Rosario de Lima. El volumen del encargo, más de 30 lienzos de gran tamaño, hace pensar que recibiera ayuda de su colega Domingo Carro,²⁰ y aún no se deslinda la autoría real de Güelles, aunque presumiblemente él encabezó el proyecto y Carro tan sólo sirvió de apoyo al conjunto.

Para el caso de México, se sabe documentalmente que Güelles mandó obra pero no se conoce el destino exacto de la misma, ya que la poca experiencia en el reconocimiento de su trazo y la valoración de su factura, muy poco estudiada en ambos lados, ha hecho verdaderamente compleja la labor de identificación de sus cuadros. Sin embargo, está claro que la llegada de obras de estos y otros muchos autores al nuevo continente, hacía las delicias de los pintores locales que podían inspirarse directamente de un natural y asimilar de él desde los aspectos compositivos a la incorporación de los elementos iconográficos, pasando por las tonalidades cromáticas y un largo etcétera de cuestiones

¹⁹ Lina Malo Lara, "Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominicana", *Laboratorio de Arte*, 19, p. 475 y ss.

²⁰ Enrique Valdivieso González, "Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623", en *Velázquez y Sevilla*, p. 73

esenciales en el oficio del pintor. Siempre era una oportunidad única la de poder observar del natural. El trabajo de estos artistas andaluces, vinculados a la capital hispalense en la primera mitad del siglo XVII, se vio salpicado por las duras condiciones económicas de la época, por lo que el mercado americano hacía las delicias de muchos de ellos.

No hay que perder de vista que los artistas que tenían posibilidades económicas para desplazarse, viajaban de un lugar a otro para empapar-se del trabajo de otros autores y conocer otros escenarios geográficos en los que inspirarse, pero en el caso de aquellos que no podían realizar estos itinerarios, la llegada de obras de otros autores a su destino suponía una verdadera experiencia para los sentidos. Este hecho es el que hace verdaderamente importante el envío de estas obras al nuevo mundo, no sólo porque ocupaban un espacio específico para el que incluso podían haber sido enviadas, sino porque iban a suponer un modelo ejemplar para seguir entre los artistas de la zona.

Los siguientes dos puntos a tratar están directamente relacionados y tienen que ver, a su vez, con el que se acaba de describir. Me refiero a la llegada de obras que viajaban solitarias al continente, algunas de ellas —las menos, lamentablemente— reflejando una alta calidad, y otras muchas, la gran mayoría, con cualidades más modestas. Las de mejores condiciones respondían, sin dudar, a encargos específicos de gran envergadura, que también a menudo eran resueltos por artistas de primer nivel dentro de la península. Tal es el caso de la conocida como *Serie Durham de las Doce Tribus de Israel*, trabajo exquisito rubricado por Zurbarán. Esta serie, que acabó en Inglaterra, es bastante probable que fuera creada para algún cliente pudiente de la América española, que desde luego no iba a venderla, pero irremediamente los cuadros acabaron en Gran Bretaña y no alcanzaron el que sería sin duda su destino último. El reclamo de estas obras implicaba una opulenta condición social y económica, a la que no se quería renunciar y manifestaba una prolongación exhibitiva de la buena condición de la que gozaban sus propietarios en la península, y que no dudaban en extender hasta las nuevas tierras. Por eso era el reclamo de obras de artistas ya consagrados.

El caso de Zurbarán para esta serie no sería igual al mencionado en los puntos anteriores, porque él, a diferencia de los tres artistas citados, Luzón, Güelles y Muñoz, dedicados al mercado americano

casi en exclusiva, sí produjo mucha de su obra para España, aunque la fuerte crisis económica que asoló a Sevilla en el siglo XVII afectó sus encargos y por ello no dudó en acudir al mercado americano como vía de escape. Indudablemente que su buena reputación le ayudó para que sus afamadas composiciones resultaran exitosas en la clientela americana más exigente.

Si bien puedan existir más series pictóricas de alta calidad que obedecieran a encargos concretos de clientes adinerados, no se compara con el enorme número de cuadros, de cierta medianía, que fueron enviados para ser vendidos al mejor postor. Y de hecho, retomando la temática de las Doce Tribus de Israel que se representa en la serie Durham, es conocida la elaboración de otras dos series, de estirpe zurbaranesca que, con igual temática, sí llegaron al nuevo continente. Una de ellas se encuentra en Lima y la otra en Puebla.²¹ Las dos obedecen, sin dudar, a una serie de temáticas bien aceptadas en la sociedad colonial, escenas que gozaban del beneplácito del público, pero que, en un estudio pormenorizado, denotan una gran diferencia técnica e iconográfica con respecto a la ubicada en Gran Bretaña. La serie inglesa fue creada por el maestro y gozaba de una mayor atención en la disposición de detalles, los mismos que acompañaban a la fina construcción de los personajes. Toda una técnica depurada y característica del pincel de este artista, que no se logra en la misma dimensión por los artistas del taller que atendieron la producción de las otras dos series, sin duda, resueltas bajo la idea del maestro pero con un resultado final claramente distinto.

Todo un conjunto de pinturas que remiten en su factura a un trazo menos elogiado que el del propio Zurbarán, pero que ofrecen una visión cercana a la del artista extremeño, siendo seguramente resueltas por los miembros de su obrador. Todo un trabajo en equipo que está documentado, pues cuando los artistas encontraban diversos encargos que realizar para el mercado americano, con frecuencia contrataban a más ayudantes que formaran parte del obrador en ese tiempo.²² Por lo que queda claro que a las grandes composiciones encargadas a artistas

²¹ Gabriele Finaldi, "Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado" Zurbarán. *Las Doce Tribus de Israel*, pp. 18 y ss.

²² Véase al respecto el recomendable texto de Benito Navarrete Prieto y Odile Delenda, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Museo Nacional de San Carlos, México, 1999.

de renombre, que venían a resolver encargos específicos, siguieron otras muchas obras, resueltas de manera modesta, con temáticas sencillas y fácilmente asimilables. Muchas de estas obras eran realizadas por el obrador del maestro, lo que conocemos como los talleres de los artistas, en los que laboran sus seguidores y alumnos que, a un menor desempeño y con destrezas a menudo limitadas, hacían cuadros casi en serie, imitando en ellos las grandes composiciones creadas por su maestro; mismas que servían de ensayo para poder llegar a desempeñar con éxito el difícil oficio del pintor. Muchas de estas pinturas viajaban enrolladas en los barcos, encargadas a un capitán que debía venderlas al mejor postor nada más llegar a tierra firme.²³

Pero será sin duda la llegada de estampas y grabados al nuevo continente, la quinta y última de las tipologías mencionadas, la que haga las delicias de los pintores locales. Estos cuadernos de estampas eran valiosísimos para todos los artistas del periodo, daba igual en el lago del océano donde estuvieran laborando. La función del grabado entre los artistas activos, especialmente desde el siglo XVI hasta mediados del XIX, tenía una valía preponderante. Muchos de ellos, sobre todo los que no tenían posibilidades de viajar y conocer los trabajos de otros artistas más allá de su entorno local, encontraban en estas fuentes un caudal de información asombrosa: temáticas, iconografías, posturas, decorados, atributos, posturas interesantes de los cuerpos. La llegada de estos materiales era un verdadero festín para los artistas que sostenían la mayor parte de su producción mediante el auxilio de estos materiales, reutilizados una y otra vez, de manera total, parcial o circunstancial. Pero siempre ofreciendo resultados que obedecían a las inquietudes de sus distinguidos clientes. Si bien existían otras muchas pinturas para poder inspirar a los artistas, el reducido tamaño de los grabados y estampas propiciaba su circulación de manera ágil; una ventaja adicional con la que no contaban las pinturas acabadas, generalmente más grandes e incluso enmarcadas. Esta característica las hacía sumamente atractivas, puesto que dispuestas en los álbumes eran muy fáciles de transportar por los artistas, como una herramienta más de su trabajo cotidiano.

En resumen, vemos cómo el imaginario artístico de la América colonial se sustenta a través del traslado de pintores a los territorios de

²³ Juan Miguel Herrera, "Zurbarán y América", en *Zurbarán*, pp. 63-68.

ultramar, pero también gracias a que llevaron consigo cuadernos de grabados. Otros pintores peninsulares aportaron sus recursos creativos, abocando su profesión hacia el mercado americano, mismo al que también sucumbieron artistas consagrados que, puntualmente, enviaron obras para cubrir compromisos. Las mercancías enviadas podrían diferenciarse, a su vez, en dos grandes bloques. Las de mayor calidad, consecuencia de encargos específicos, y las de facturas medianas que, bajo el sello del maestro, casi siempre resolvían los obradores de los grandes artistas. Estas últimas eran, a menudo, obras de menor costo y enviadas para gustar a un público amplio, siendo el que más pagara por ellas quien finalmente se las quedara. El grupo de estampas y grabados al que aludía momentos atrás era la base de todos ellos, artistas consagrados o no, los de un lado u otro del océano. Todos conocían esas estampas y grabados, las utilizaban y se interesaban por tenerlas. Es sumamente atractivo el amplio mercado de estampas que existía entre los autores de una época en la que el imaginario colectivo aceptaba, sin problema alguno, la reinterpretación de las imágenes, algo que no consideraban como falta de creatividad, sino que su uso, me atrevería a decir, era entendido como signo de reconocimiento y aceptación social, además de admiración entre sus propios colegas.

Bibliografía

- Buck-Morss, Susan, *Hegel, Haiti and Universal History*, 1ª edición, USA, University of Pittsburgh Press, 2009.
- Dickie, George. *El círculo del arte: Una teoría del arte*, 1ª edición, España, Paidós Ibérica, 2005.
- Dussel, Enrique, *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, Madrid, Editorial Nueva Utopía, 2000.
- Finaldi, Gabriele, “Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo de Prado”, en *Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel*, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- Guadalupe Victoria, José, *Baltasar Echave Orio, un pintor en su tiempo*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Malo Lara, Lina, “Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominicana”, en *Laboratorio de Arte*, Vol. 19, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Mariátegui, José Carlos, “Aniversario y Balance”, en *Amauta*, No. 17, 1928.

- Mirandola, Pico della. *De la dignidad del Hombre*, 1ª edición, España, Editora Nacional, 1984.
- Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Navarrete Prieto, Benito y Delenda, Odile, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, México, Museo Nacional de San Carlos, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*, España, Alianza, 2006.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (Coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- _____, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- Serrera, Juan Miguel, “Zurbarán y América”, *Zurbarán*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Valdivieso González, Enrique, “Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623”, en *Velázquez y Sevilla*, Juan de Andalucía, Sevilla, Consejería de Cultura, 1999.
- WWF, *Planeta Vivo. Informe 2012. Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro*. Descargado de: http://wwf.panda.org/es/donde_trabajamos/paises/panama/?204940/informeplanetavivo2012#

EL IMAGINARIO DE LO TRÁGICO EN NIETZSCHE Y SCHILLER: *MARÍA ESTUARDO Y EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

*Fernando Huesca Ramón*¹

I

De acuerdo a Nietzsche hemos de concebir a la tragedia griega “como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes”.² Los dos elementos centrales de su concepción de la tragedia en general se encuentran figurados en esta frase, a saber, lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”; estos elementos, a su vez, provienen de las figuras míticas griegas de Dioniso y Apolo, recuperadas por el filósofo de Röcken para configurar una concepción propia del mundo griego antiguo, lo cual a su vez le sirve de trasfondo para elaborar una crítica del mundo moderno. En gran medida el trabajo de juventud nietzscheano de *El nacimiento de la tragedia* está dedicado a dilucidar estos elementos de lo dionisiaco y lo apolíneo a partir de su relación con la mitología griega y la época presocrática, y a ofrecer un trasfondo conceptual para denunciar el carácter no-trágico de la época post-socrática.

En un fragmento póstumo, proveniente de la primavera de 1888, Nietzsche resume excelentemente su propia elaboración sobre lo dionisiaco y lo apolíneo de esta manera:

Estas dos fuerzas del arte: son puestas [...] una frente a otra como lo dionisiaco y lo apolíneo: [con] la palabra ‘dionisiaco’ se expresa: un impulso a la unidad, un desbordar la persona, la vida cotidiana, la sociedad, la realidad, un abismo de olvido, el transportarse apasionadamente a estados más oscuros, plenos, suspendidos; un extasiado decir

¹ Profesor del Colegio de Filosofía de la BUAP. Colaborador del Cuerpo Académico Estudios Filosófico-Culturales y su aplicación con las áreas de lógica, género y análisis existencial, de la BUAP

² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 87.

sí al carácter total de la vida [así como el] sentimiento de la unidad de las necesidades de crear y aniquilar... Con la palabra apolíneo se expresa: el impulso al perfecto ser-para-sí, al 'individuo' típico, a todo lo que simplifica y resalta, a todo lo que hace a las cosas fuertes, claras, inequívocas, típicas: la libertad bajo la ley.³

Así, con las palabras “dionisiaco” y “apolíneo” se expresan fuerzas, impulsos de la misma naturaleza, de la vida, que encuentran una expresión determinada en el mundo del arte, llegando incluso a configurar reinos artísticos cualitativamente distintos. Lo dionisiaco, como impulso vital desbordante de fuerza desmesurada, como afirmación del dolor y la aniquilación, y como afirmación total de la vida en general, determina esencialmente un reino artístico musical cuyo contenido no consiste en imágenes o ideas, sino a lo mucho en símbolos o atisbos de una unidad originaria, de un disolverse de todo lo individual. Por otra parte, lo apolíneo es en esencia un impulso, igualmente proveniente de la misma naturaleza, tendiente a la individuación, a la clarificación, a la definición, incluso a la legalidad, que determina un reino artístico de imágenes tersas y diáfanas como las de la escultura o la poesía épica. Tenemos así dos impulsos originarios de cierta manera antitéticos, en cuanto que uno apunta a la destrucción de toda manifestación fenoménica y otro a la perpetuación de la individuación y de la nitidez de esta. Sin embargo, ambos pueden coexistir plenamente ejerciendo una acción recíproca en un lugar, aunque sea “imaginario”, determinado, a saber: la tragedia.

En la verdadera tragedia se da la “alianza fraternal de Apolo y de Dioniso”,⁴ lo cual equivale a establecer un cierto maridaje entre los impulsos artísticos y vitales que estas divinidades representan en la visión de Nietzsche; “Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final, Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”,⁵ lo cual equivale a decir que en la tragedia se logra una sucesión de imágenes nítidas por medio de figuras concretas que en su manifestarse y actuar en el escenario expresan el conocimiento profundo y terrible de lo dionisiaco.

³ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 203.

⁴ *Ibidem*, p. 195.

⁵ *Ibidem*, p. 182.

Hasta aquí hemos expuesto de manera sumaria los elementos nietzscheanos de lo dionisiaco y lo apolíneo, como se encuentran elaborados en su reflexión sobre la tragedia, llegando a la idea de una alianza e interacción fraternal entre ambos, lo cual es característico del arte trágico. Ahora bien, las reflexiones sobre la tragedia del filósofo de Röcken no se agotan del todo en este punto; todo lo contrario, tan sólo en *El nacimiento de la tragedia* es posible encontrar numerosas indicaciones teóricas en torno al origen, al desarrollo y a la decadencia de la tragedia griega, así como en torno a sus varios elementos constitutivos, su espíritu genuino en la Grecia presocrática, su relación con el espíritu de la música, con una cosmovisión del mundo, e incluso con una forma de vivir no constreñida por el espíritu *malsano* (en tanto hostil a la vida) del cristianismo gracias a la afirmación de la vida que enseña la quintaesencia de la tragedia ática.

Tres son los elementos que consideramos esenciales para nuestro análisis de una obra moderna a partir de la consideración de Nietzsche de la tragedia, siguiendo su elaboración sobre lo dionisiaco y lo apolíneo, a saber, la llamada “sabiduría de Sileno”, la idea de la unidad de todo lo existente, y la idea de la manifestación, de una u otra manera, de Dioniso mismo en el escenario de la tragedia. A continuación nos detendremos en cada uno de estos puntos.

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demon; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: ‘Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti será muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto’.⁶

Con esta “vieja leyenda” Nietzsche se apoya para ilustrar una de sus tesis de juventud en torno a la cultura griega, a saber, que “El griego

⁶ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 54.

conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia...”,⁷ con lo cual quiere resaltar el hecho de que, si bien, la cultura griega ha producido bellas y armoniosas formas, así como imágenes de placidez, autosuficiencia y fortaleza a través de su arte;⁸ así como a través de su religión, en el fondo de estas manifestaciones se encuentra un substrato oscuro y tremebundo: el horror, el espanto en la existencia, despertados por la conciencia de la sujeción a la aniquilación y la disolución por parte de cualquier manifestación individual, de la violencia de la naturaleza, de la insignificancia del humano particular ante el devenir del cosmos, y a fin de cuentas de la justicia y necesidad de este orden, con la patencia de la destrucción inclusive. Lo que Sileno revela a Midas en medio de una risa estruendosa no es sino el resumen de la conciencia griega ante ese trasfondo oscuro de la realidad; la miseria y la fatiga gravitan sobre la vida del hombre y este a fin de cuentas está destinado inexorablemente a la disolución de su propia existencia individual. El hecho de que Sileno, asociado estrechamente a Dioniso al ser su más cercano seguidor, sea el que enuncie tan tremebundas palabras (su sabiduría de Sileno) sirve de apoyo a Nietzsche para fundamentar la tesis de que Dioniso mismo es una alegoría de aquél “trasfondo oscuro” de disolución y aniquilación, así como del horror que despierta en la conciencia humana al hacerse consciente de él de una u otra manera. De aquí se siguen por lo menos dos ideas de gran interés: por una parte, que en la cosmovisión griega perdura en el fondo un profundo “pesimismo” al ser el griego consciente de lo tremebundo de la existencia y enfrentarlo, sin atenuarlo ni negarlo, a través del mito y del arte (ello en abierta contraposición con la cosmovisión cristiana, la cual, según el filósofo de Röcken, en el fondo espera una cierta salvación o redención por mediación de un Dios bondadoso y piadoso), y por otra, que la patencia de la muerte y la aniquilación de lo individual no ha de ser motivo de congoja, lamentación, o incluso resignación (cristiana, budista o schopenhaueriana), sino de “celebración” incluso, en cuanto que esta patencia de la muerte es parte de la misma vida, de la realidad, de la naturaleza, y en este sentido, parte inherente del cosmos, el cual no tiene por qué ser juzgado moralmente.

⁷ *Idem.*

⁸ Pensemos en la “noble sencillez y serena grandeza” que Winkelmann veía en el arte griego.

Nietzsche apunta que la “*doctrina misteriosa de la tragedia*” consiste en: “el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida”.⁹ Hemos ya mencionado someramente cómo la muerte disuelve la individualidad y todas las apariciones; ahora bien, hay un postulado estrechamente relacionado con esta idea, es decir, que en su disolución y aniquilación todas las cosas regresan a una cierta “unidad”, misma que con el romperse de la individuación es “restablecida”. Se trata de un tema para nada desconocido en el ambiente cultural e intelectual del siglo XIX en Alemania: el *hen kai pan* adoptado como lema por Hölderlin en su mocedad, el anhelo romántico de unidad con la naturaleza o con el Todo, pensado por Nietzsche como “retorno a la patria primordial”¹⁰ por medio de la disolución de lo individual. En este punto, lo que debemos tener en cuenta, para vincular la idea de la “unidad de todo lo existente” con la tragedia, es que en ella, el artista trágico, por medio de la “aniquilación” del “mundo de las apariencias” que efectúa con su arte (la obra trágica), hace presentir “una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial”.¹¹ Así el perecer de todo lo individual no es motivo de congoja, como apuntábamos más arriba, sino que “un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parecennos ahora necesarios [...]”.¹² La obra trágica da consuelo metafísico al producir en el receptor un atisbo de la unidad primordial, del regreso a la patria originaria de todo lo existente, con el que queda justificado el desaparecer de lo individual. En la tragedia el héroe lleva a cabo determinadas acciones y eventualmente sufre por ellas y llega incluso a ser aniquilado;¹³ el espectador de una tragedia no puede sino alegrarse de esta aniquilación, en la medida que presente que por medio de ella, la sabiduría de Sileno, la sabiduría propiamente

⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p. 146.

¹³ *Ibidem*, p. 184.

te *dionisiaca* es expresada, escenificada y encarnada, y así se afirman tanto las fuerzas esenciales de la vida como la patencia de la unidad primordial, de la disipación del “mundo de las apariencias”.¹⁴

Hemos apuntado ya que es el héroe quien en su sufrimiento y aniquilación inclusive realiza aquellas funciones; en efecto, Nietzsche enlaza estrechamente los factores recién mentados y en ello constituye la peculiaridad de su concepción de la tragedia así como del héroe trágico. Para otros notables teóricos de la época, el héroe trágico siempre aparece como representante de determinados “poderes universales” o de instancias como la necesidad o la libertad (Schelling) o de potencias éticas como la familia o el Estado (Hegel); Nietzsche se distancia plenamente de aquella tradición en este punto, al vincular al héroe trágico y su actuar con un elemento, de acuerdo a él, más originario, es decir, el trasfondo subterráneo de toda apariencia constituido por el impulso dionisiaco a la aniquilación y a la unidad primordial. Su consideración del héroe trágico resalta precisamente este aspecto dionisiaco de la vida y del arte al hacer de Dioniso el protagonista principal de la tragedia:

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario Dioniso.¹⁵

Con esto es evidente que, para Nietzsche, el héroe trágico en la tragedia pre-eurípidea (Eurípides en su consideración marca la muerte de la tragedia)¹⁶ es Dioniso mismo y las “famosas figuras” de la tragedia ática no son sino sus máscaras; Prometeo en su caída ante el terrible trueno de Zeus, Edipo en su constante padecer el azote del destino, Antígona en su inamovible afirmación de la sacralidad del vínculo sanguíneo; todas estas figuras parecen afirmar la sabiduría trágica de Sileno y de Dioniso, es decir, todas ellas nos muestran la movilidad y

¹⁴ *Ibidem*, p. 185.

¹⁵ *Ibidem*, p. 99.

¹⁶ *Ibidem*, p. 105.

caducidad de las cosas terrenas, la violencia de las fuerzas del cosmos, el retorno a una cierta unidad después de la disolución de las formas individuales (“Se han confundido el cielo y el mar”¹⁷ exclama el propio Prometeo en medio de la terrible vorágine que ha de devorarlo) y a fin de cuentas la necesidad del sufrimiento (no en sentido cristiano, sino simplemente en cuanto elemento constitutivo del cosmos) y del perecer. Todas las famosas figuras de la tragedia esquilea y sofoclea han de mostrar estos elementos de una u otra manera en sus diálogos y sus acciones. Así, el héroe trágico, “el Dioniso sufriente de los Misterios”, con el auxilio de los demás elementos del escenario como los otros personajes y el coro (“el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras”)¹⁸ da cuenta de “los sufrimientos de la individuación”¹⁹ y del carácter espantoso y terrible de la existencia.

“No es indigno del más grande de los héroes [Odiseo] el anhelar seguir viviendo aunque sea como jornalero”.²⁰ Así, para el griego, la existencia, si bien espantosa y terrible, es motivo de anhelo; se desea *esa* vida, aun con todo su terror, su violencia y su aniquilación, y en ello consiste la sabiduría dionisiaca que debe ser, para Nietzsche, el elemento esencial de cualquier tragedia auténtica. La vida es temible y espantosa, sí, pero aún así ha de ser amada; en este sentido se entiende la punzante frase nietzscheana “sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”.²¹

II

Schiller, “un orador desplazado”²² de acuerdo al propio Nietzsche, hacia 1799 trabaja sobre la figura histórica de María Estuardo, Reina de Escocia, quien después de una serie de incidentes cuestionables y sus acusaciones (la coparticipación en el asesinato de su segundo esposo y una conjura contra la legítima reina Isabel de Inglaterra) es encarcelada y, finalmente, ejecutada en territorio inglés bajo una orden real oficial.

El mismo Schiller considera, en una carta dirigida a Goethe en abril de 1799, que en la historia de María Estuardo ha encontrado “un par

¹⁷ Esquilo, *Tragedias*, p. 582.

¹⁸ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 100.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 56.

²¹ *Ibidem*, p. 32.

²² F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 46.

de motivos principales trágicos”,²³ mismos que se decide a elaborar para terminar un drama que resultó ser sumamente exitoso, “la más bella pieza teatral, que el escenario alemán ha presentado”,²⁴ de acuerdo al director de teatro weimariano Bekker.²⁵ Ampliamente aclamada en sus días y aún mucho tiempo después,²⁶ *María Estuardo* se erige como un fiel testimonio de la técnica dramática de Schiller y de sus influencias por parte de la teoría poética de Aristóteles, del drama griego antiguo y del mismísimo Shakespeare. El dramaturgo de Marbach declara sobre su propio trabajo dramático en esta obra lo siguiente: “Del terror de Aristóteles no carece, y la compasión también habrá de encontrarse”.²⁷

Tenemos así que el propio autor ha concebido de inicio su trabajo y materia como “trágicos” y en efecto, a lo largo del drama, podemos encontrar elementos característicos de lo que se considera un drama trágico en general, partiendo de la teoría aristotélica principalmente. Hay personajes que ejercen su voluntad, que se identifican con ciertos principios éticos y que en la afirmación de su individualidad provocan reacciones atroces en su entorno, llevando a colisiones que desembocan en un desenlace no poco terrible. No obstante, como ya vimos, las reflexiones sobre la tragedia de Nietzsche no giran en torno a estos elementos clásicos y que son lugar común ya en su tiempo; el interés de Nietzsche radica en la sabiduría de Sileno y la posibilidad de lo dionisiaco que un trabajo artístico presenta; así que ha de ser solamente bajo esta luz que de momento habremos de considerar a *María Estuardo*.

De inicio, parece una tarea imposible buscar en “María” elementos discursivos o actitudinales que apuntaran a la expresión de la sabiduría de Sileno, la razón: la reina escocesa es profundamente católica y así, en su conducta y estado de ánimo a lo largo de la obra siempre hay atisbos de una sincera resignación ante la adversidad y una esperanza de redención cristiana en un “más allá”. A Mortimer, un joven apasionado recién llegado de tierras italianas, donde abjuró del protestantismo

²³ Schiller y Goethe, *Briefwechsel*, p. 254.

²⁴ F. Burschell, *Schiller*, p. 481.

²⁵ El mismo A.W. Schlegel coincide en que *María Estuardo* es un drama “mejor logrado” [A.W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, zweiter Teil*, W. Kohlhammer, Germany, 1967, p. 282] que el *Wallenstein*, el drama histórico anterior a aquél. El otro trabajo de madurez schilleriano antecedente a este drama es *Don Carlos*.

²⁶ Cfr. G. Steiner, *The death of tragedy*, 1961.

²⁷ Schiller y Goethe, *ob. cit.*, p. 258.

y se consagró a la religión católica y a las intrigas papales contra el trono inglés, declara con pasión: “¡Sois, pues, uno de estos millares de seres que, tocados de la magia celestial de sus palabras [del cardenal de Guisa, un intrigante del partido católico y tío de María], parecidas a las del sublime sermón de la montaña, alcanzaron la salvación!”²⁸ y a Melvil, su sirviente y confesor antes de la funesta marcha hacia el patíbulo, señala “Dios me concede la gracia de expiar con mi inmerecida muerte las sangrientas faltas que cometi”.²⁹ Salvación, gracia y expiación son sin duda categorías cristianas que distan mucho de cumplir con los requerimientos dionisiacos de Nietzsche, el cual llega incluso a apuntar clara y distintamente la oposición entre lo dionisiaco y lo cristiano: “*Dioniso contra el crucificado*”.³⁰ Dioniso es un símbolo de la vida, del sufrimiento trágico, de la aniquilación y de la unidad primordial subyacente al cosmos sin que medie en ello una instancia moral; Cristo crucificado, por el contrario, es una representación de “una maldición a la vida, una indicación de que hay que liberarse de ella”.³¹ “¡Aire viciado! ¡Aire viciado!”³² es la respuesta que provoca en Nietzsche la bienaventuranza cristiana y su anhelo de redención en otro mundo. Así, por lo menos en María, no podemos hablar de la expresión de la sabiduría de Sileno, ya que aún cuando la condenada reina de Escocia llega a mentar la patencia de la aniquilación en el mundo y el imperio del horror: “Aquí la violencia; allá la muerte”,³³ siempre tiene en mente la posibilidad de redención a través de Cristo y la existencia de un más allá piadoso y bienaventurado.

Por otra parte, Isabel, la recia reina de Inglaterra, en un momento de la trama en que se descubren los hilos de la conjura que se teje a su alrededor y que involucran a su caro, llega a exclamar “¡Oh... qué abismo de horror!”³⁴ y más adelante “¡Ay de mí, Talbot!... Hoy me salvasteis la vida, desviando de mi pecho el puñal asesino. ¿Por qué lo detuvisteis? Terminada la lucha, libre de dudas, pura y sin mancha de delito, dormiría por fin tranquila en el sepulcro”.³⁵ Talbot, un viejo

²⁸ Friedrich Schiller, *María Estuardo*, p. 12.

²⁹ *Ibidem*, p. 88.

³⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo*, p. 145.

³¹ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 209.

³² F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, p. 62.

³³ F. Schiller, *ob. cit.*, p. 59.

³⁴ *Ibidem*, p. 69.

³⁵ *Ibidem*, p. 72.

servidor de Isabel le ha salvado de la mano asesina de un fanático católico, no obstante la Reina es agobiada por el peso de su cargo y por la perenne amenaza a su trono y su vida por causa de la existencia de la Estuardo, parienta del finado rey Enrique VIII y por tanto una posible heredera al trono inglés. Así la Reina prorrumpe en funestas palabras que apuntan al deseo de haber abrazado la muerte cuando se dio la ocasión de ello y a la patencia de un “abismo de horror” en la existencia. No se trata, como en el caso de la Estuardo, de un anhelo de bienaventuranza o de redención, sino de una simple extenuación ante las tribulaciones de la vida y de la política: “Cedo en verdad a la fatiga del vivir y del gobernar”.³⁶ Empero, la Reina no se detiene en lamentaciones o desfallecimientos, lejos de ello, recupera la fortaleza y se decide resueltamente a una acción definitiva, a saber, la ejecución de la “víbora infernal” que le quita la paz y el sueño: “Borrémosla de la lista de los vivos, y héteme libre, como el aire en la montaña...”³⁷ declara finalmente y coge la pluma para firmar la sentencia de muerte contra María. Tal vez no se trate, con Isabel, propiamente de una expresión de la sabiduría de Sileno, pero por lo menos, al carecer la Reina del ánimo católico de María, sus expresiones de desconsuelo y de cortejo con la muerte, tienen un carácter terrenal y físico.

En cuanto a la unidad de todo lo existente, de nuevo es alrededor de María donde hay señalamientos en ese sentido, pero de igual manera estos tienen un sentido esencialmente cristiano y así, trasmundano; Melvil, en la escena de la confesión y la comunión, le declara: “Del modo que en vuestros padecimientos terrenos vivisteis misteriosamente unida a Dios, así en el reino de la bienaventuranza seréis ángel de luz, unido para siempre al Altísimo...”³⁸ y la propia María anhela y da la bienvenida a su próxima muerte, y así a la disolución de su vida: “Pero hoy, la bienhechora muerte se acerca como grave amigo, y cubre mi vergüenza con sus negras alas. El último instante de su vida, redime y ennoblece al hombre”.³⁹ María no se arredra ante su inevitable aniquilación y lejos de ello llega a alegrarse, de cierta manera, de ella, no obstante, de nuevo su ánimo católico y su fervor religioso (en sentido cristiano,

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibidem*, p. 74.

³⁸ *Ibidem*, p. 88.

³⁹ *Ibidem*, p. 83.

naturalmente) *inhiben* el efecto trágico y dionisiaco a la Nietzsche, en cuanto que en ella no vemos al ciego arrojarse “ciego y con la cabeza tapada”⁴⁰ de las figuras trágicas esquilas y sofocleas, sino el resignado ánimo de una ferviente creyente en la bienaventuranza y la salvación ultraterrena por medio de los sacramentos cristianos de la confesión y la comunión; a fin de cuentas, no es al cosmos o a las ciegas fuerzas del destino o la necesidad ante quien María abre los brazos, sino ante el Cristo redentor ultraterreno: “Salvador mío, Redentor mío, tú que extendiste los brazos sobre la cruz, extiéndelos hoy para recibirme”.⁴¹

En lo tocante a las máscaras de Dioniso en el escenario, podemos encontrar algunos elementos que apuntan en el sentido de la “vida cotidiana”, de la afirmación de la vida, de lo pasional, lo natural, etc., característicos de lo dionisiaco, que no están del todo impregnados del ánimo transmundano de la religión cristiana. Ana, la nodriza de María, al inicio de la obra declara: “¡Cómo se muestra hoy tan humilde y resignada la señora... antes tan alegre!”.⁴² En efecto, María parece haber sido, en algún momento de su vida, apasionada, vivaracha y salvaje, tanto así que la misma reina Isabel envidia su espontaneidad y vitalidad: “No soy tan feliz que pueda ceñir con mi corona la frente de aquel a quien amo más que a nada en el mundo. La Estuardo, sí, pudo otorgar su mano cediendo a la propia inclinación; todo se le permitió, yapuró la copa de los placeres”.⁴³ María en algún momento cedía a sus inclinaciones y se entregó a “los placeres”, no obstante, en el momento en que ocurre la trama, se muestra arrepentida y en su confesión, abjura de todo aquel trajinar e incluso, como veremos más adelante, de su recién ganada venganza ante la reina. A pesar de estos elementos atenuantes del carácter vigoroso y vital de María, podemos encontrar un momento en el desarrollo del drama en el cual la prisionera corre por el campo y alaba a la naturaleza circundante, sin que medio en ello un estado de ánimo cristiano:

¡Ah! sí, demos gracias al cariñoso follaje de estos árboles que me ocultan mi cárcel... Quiero creer que soy libre y feliz; ¿por qué arrebatar me esta dulce ilusión? ¿No tiende el cielo su manto sobre mi cabeza? Vuelan

⁴⁰ F. Nietzsche, *ob. cit.*, p. 240.

⁴¹ F. Schiller, *ob. cit.*, p. 90.

⁴² *Ibidem*, p. 8.

⁴³ *Ibidem*, p. 43.

a través del espacio las miradas... libremente... sin hallar obstáculo alguno [...] ¡Oh! nubes veloces, naves aéreas, ¡quién pudiera viajar y bogar por el espacio con vosotras! [...] ¡vosotras viajáis libremente por los aires, a través del espacio! ¡vosotras no estáis sometidas a la Reina!⁴⁴

Los años de reclusión y la reflexión sobre los execrables trajinares de antaño han hecho mella en el ánimo de María y esta, finalmente, se resigna abnegadamente y cristianamente a su condena y a su concomitante ejecución, sin embargo, en esta escena idílica podemos apreciar, siquiera de manera breve, el carácter vivaracho y espontáneo de la Estuardo.

Cabe añadir algunas consideraciones en torno a elementos apolíneos (“lo típico”, “lo que hace a las cosas fuertes”, “la ley”) en la obra, mismos que giran, a nuestro parecer, en torno a la figura de la reina Isabel. Este personaje declara: “Los reyes son esclavos de su condición, y no pueden ceder nunca a los propios impulsos”.⁴⁵ Efectivamente, como ya habíamos señalado, la reina, de alguna manera, envidia a la Estuardo su vitalidad y fogosidad, y en gran manera, esta envidia y la curiosidad concomitante hacia el carácter de la reina de Escocia, explican su aquiescencia al encuentro decisivo con la Estuardo en el jardín de Fotheringhay.

Para nada tuvo en cuenta el qué dirán. Su vida fue grata; nunca se impuso el yugo, al cual me he sujetado. También yo hubiese podido gozar de la vida, y respirar libremente, y a ello preferí los austeros deberes de la realeza. Y no obstante obtuvo con su conducta el favor de los hombres, porque no aspiró más que a ser mujer, y jóvenes y viejos le rinden homenaje.⁴⁶

Estas palabras, dirigidas a Leicester, antes de que este, de manera artera la convenza de acceder a entrevistarse con María en Fotheringhay, evidencian cómo Isabel codicia la espontaneidad y vitalidad de María, y contrapone a estas su austera dedicación a los deberes políticos y adustos de la realeza. Ciertamente al final del drama la reina se queda sola “abra-

⁴⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 43.

sada y fría⁴⁷ como un edificio por el que ha pasado un terrible incendio, privada de su amante, obligada a “castigar” a aquellos que han prestado su mano (Davidson y el incondicional Burleigh) para cumplir con sus sangrientos designios, y destinada a vivir su recién ganada libertad (con respecto a la Estuardo) a costa de su humanidad. En la conciencia carga Isabel la ejecución de María (si bien políticamente ha actuado conforme a derecho, a pesar de que al final uno de los declarantes decisivos para la condena de María, Kurl, otrora secretario de María, se retracte de su confesión), así como la necesidad de aquella ejecución para garantizar la paz de Inglaterra y la de su propio ánimo.

Finalmente, deseamos considerar el celebrísimo episodio del encuentro de las dos reinas en el jardín de Fotheringhay;⁴⁸ en él se llega indudablemente a la cumbre dramática de *María Estuardo*, y se decide ineluctablemente la suerte de la reina de Escocia, así como el destino de todos los personajes que giran en torno a las dos figuras reales.

Isabel llega como “por casualidad” a donde se realiza el ya mencionado idilio de María; ambas mujeres se ven cara a cara y afirman la justeza de sus causas, empero María, apabullada por la figura real ante ella, toma una actitud humilde en un inicio, apelando a la piedad y generosidad de su antagonista, mientras que esta no duda en aprovechar los argumentos de la Estuardo para lanzar imprecaciones e invectivas, las cuales tienen en momentos un fundamento político real (la defensa ante las intrigas papales) y en otros un fundamento puramente subjetivo (los reproches ante el carácter réprobo de María y la constante sucesión de sus amoríos), que eventualmente despiertan el espíritu salvaje de la escocesa. Hinchada de cólera, esta estalla:

He cometido faltas; la juventud, la flaqueza humana, el poder, lleváronme fuera de camino; pero nunca me oculté en la sombra; con real franqueza he desdeñado siempre toda apariencia. Cuantos delitos cometí, aún los más graves, los sabe el mundo, y puedo decir que valgo más que mi reputación... En cambio, ¡ay de vos, si alguien os arrancara de los hombros el manto de honor con que encubre la hipocresía los

⁴⁷ G. Steiner, *ob. cit.*, p. 182.

⁴⁸ Goethe se mostraba receloso ante tal episodio, no efectuado históricamente, e irónicamente declaró: “Yo solamente me pregunto, que dirá el público, cuando las dos perras se encuentren y se arrojen mutuamente los reproches sobre sus aventuras.” [F. Burschell, p. 480].

frenéticos ardores de vuestra secreta concupiscencia! [...] Retorna al cielo, dolorosa paciencia, y tú, ira por tanto tiempo comprimida, rompe tus cadenas, sal de tu guarida...⁴⁹

En la cúspide de la cólera, María prorrumpe en mortífera increpación:

¡El trono de Inglaterra está profanado por una bastarda! El noble pueblo de Inglaterra es engañado por una bellaca, por una comedianta! Si la justicia hubiera triunfado de la suerte, os veríamos hundida en el polvo a mi presencia. Porque yo... yo... soy vuestra reina.⁵⁰

María ha aludido al carácter cuestionable de los orígenes de Isabel, es decir, su carácter de hija ilegítima de Enrique VIII (no obstante, Isabel es reina conforme a derecho, de acuerdo a lo decretado por el Parlamento), con lo cual ha forjado inevitablemente su ruina; la Reina insultada no podrá contener más su ira y su recelo ante la existencia de la Estuardo. Increpada humillantemente frente a Leicester y Talbot no dudará ya en firmar la orden de ejecución tanto tiempo aplazada. De alguna manera derrotada en el jardín, decide acometer violenta e implacablemente de manera terminante a su enemiga:

Heme obligada a ocultar con grandes virtudes lo incierto de mis derechos; la mancha con que mi padre me afrentó en la cuna. ¡Inútiles esfuerzos! El odio de mis adversarios los burla, y presenta a mis ojos la Estuardo como eterno fantasma amenazante... ¡Ah! no; fuerza es ya que cesen mis temores. Que ruede su cabeza, quiero disfrutar de paz [...] me arrebató a mi amante, me priva de mi esposo; todo dolor que viene a herir mi corazón lleva el nombre de María Estuardo [...] ¡Con qué ironía me miraba!... ¡como si esperara aterrarme con la vista!... ¡Infeliz! Poseo armas mejores..., mortíferas. ¡eres muerta!⁵¹

En ambas figuras reales se nota la cólera, el arrebato, la pasión e incluso cierta necesidad y tenacidad shakespeariana;⁵² podemos afirmar,

⁴⁹ F. Schiller, *ob. cit.*, p. 55.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁵¹ *Ibidem*, p. 74.

⁵² Isabel increpa a María: "¡Sólo en la fuerza reside mi seguridad! ¡No quiero alianza alguna con la raza de las serpientes!" [F. Schiller, *ob. cit.*, p. 53.]

que a través de ellas se expresa una furia dionisiaca, implacable, irracional, que ciegamente se lanza a su contrario en desmesurada efusión de pasión y voluntad. En el caso de la Estuardo, esta obtiene su venganza y triunfo (a Ana le confiesa: “¡Me he aliviado de un peso enorme...! ¡Hundí el puñal en el seno de mi enemiga!”)⁵³ a costa de su salvación y de su vida, mientras que Isabel, en su calidad de soberana y de juez último, decreta la fatal perdición de la Estuardo con las armas del Estado y del derecho (sin duda tiene “mejores armas”, más letales que las meras palabras). Ambas féminas terribles han estallado furiosamente y ganan y pierden algo al mismo tiempo; en sentido nietzscheano, ambas se han entregado a “lo cotidiano”, a lo vital, a lo pasional. Las consecuencias derivadas de ello vendrán después.

Finalmente, si bien hay algunos elementos concordantes con la propuesta nietzscheana de lo trágico en este drama schilleriano, la atmósfera general, del lado de María esencialmente (las mismas intenciones de liberación por parte de Mortimer así como su final suicidio tienen toques y elementos tan católicos y cristianos como los que definen a María), está impregnada de religiosidad en sentido cristiano y así ultramundano, redentor, paliativo de manera no trágica propiamente, y de bienaventuranza.

En contraposición, la propuesta de lo trágico de Nietzsche resalta los elementos terrenales y “anticristianos” del arte ático presocrático y su vinculación con fuerzas elementales de un cosmos que no necesita otra justificación más que su propia existencia. No hay cabida así para elementos redentores o salvadores de manera ultramundana en Nietzsche, lo cual parece excluir a María Estuardo de entre las “famosas figuras” de la “verdadera tragedia.” Isabel por su parte, es una buena contracara de la Estuardo y una encarnación de principios apolíneos que permiten hacer hablar a lo dionisiaco que late en lo profundo de una tragedia. En el caso de la soberana inglesa no hay gran problema en enmarcarla dentro de las consideraciones sobre la tragedia del filósofo de Röcken; ella representa fuerzas apolíneas (el imperio de la ley, de “lo típico”) y finalmente se deja llevar por un cierto arrebatado dionisiaco, como ya vimos.

⁵³ *Ibidem*, p. 56.

III

En una conferencia titulada *Sócrates y la tragedia*, Nietzsche nos da más elementos complementarios, a su juicio, sobre el drama moderno:

Cuando este elemento [la dialéctica y su establecimiento de relaciones de causa y efecto] se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pasar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo.⁵⁴

Desgracias provocadas por errores en los cálculos son “motivo de comedia”⁵⁵ nos dice este filósofo, y como ya vimos, el tránsito de Eurípides (el introductor de la dialéctica socrática a la tragedia) a la comedia y de ahí a Shakespeare es prácticamente lineal. En *María Estuardo* sobra decir que la argumentación y contraargumentación es algo decisivo en la trama; “Preparad ahora vuestros discursos”⁵⁶ recomienda el caballero Pauleto a María antes de la llegada de Isabel, y la propia reina escocesa ha interpelado a la soberana inglesa por medio de cartas en las que habla sobre “¿Qué es el hombre? ¿Qué es la dicha en este mundo?”⁵⁷; sobrarían ejemplificaciones de la tendencia a la argumentación por casi la totalidad de los personajes de esta obra de Schiller. En cuanto al desenlace es revelador el apunte nietzscheano en la citada conferencia; María es perdida por la afirmación colérica de su ánimo y de su voluntad, sí, pero aún así no deja de tener esperanzas en su liberación hasta que la conjura es del todo descubierta. No es descabellado un error “en el cálculo” para explicar la caída de María, en cuanto que el fanático que ataca a Isabel y da ocasión perfecta para la firma de la sentencia de muerte, era uno de los fieles compañeros de Mortimer, confesados en el palacio del embajador de Francia, y su acción no estaba contemplada en el plan de conjuración para la liberación de la Estuardo. No creemos que el efecto dramático de la cólera de María se

⁵⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 240.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ F. Schiller, *ob. cit.*, p. 49.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 33.

disuelva con este hecho, pero sí consideramos que da testimonio del elemento “cálculo”, característico de esta obra schilleriana y patente en varios personajes, desde Mortimer y Leicester, hasta Burleigh, Talbot y la propia Isabel.

“[...] lo ajedrecístico se convirtió en el rasgo fundamental de la denominada comedia nueva”.⁵⁸ Hemos llegado a vislumbrar a qué se refiere Nietzsche con “lo ajedrecístico”, término al que alude para referirse a la comedia nueva, pero que a su vez puede ser aplicado para el drama moderno, por el vínculo que este y Shakespeare tienen con aquella, y sencillamente, porque a lo que se apunta con él define cabalmente mucho del espíritu de los dramas modernos como *María Estuardo* (y en general toda la obra dramática schilleriana); “la intriga, es decir, un enigma a resolver para el entendimiento y una palestra de las pasiones *pequeñas* que en el fondo no son trágicas” es el lastre de la “tragedia clásica francesa” de acuerdo al intempestivo, y nosotros podemos agregar el “lastre” igualmente del drama moderno así como del drama alemán schilleriano. Nietzsche no da cuartel a este espíritu moderno impregnado de las complicaciones dialécticas introducidas en el mundo de la cultura por Eurípides y Sócrates, así como de su apego a la reflexión, a la claridad, y a la dilucidación teórica de los fenómenos de la realidad empírica.

Si bien Nietzsche tiene en general una consideración favorable de Shakespeare, no podemos negar que con los elementos abordados en este trabajo, obtenemos una visión de conjunto que es desfavorable hacia los trabajos trágicos modernos. Efectivamente, el filósofo de Röcken no ofrece siquiera una elaboración detenida sobre el drama moderno y hemos tenido que construir un conjunto de reflexiones sobre este drama a partir de diversos fragmentos de sus escritos sobre la tragedia griega. Sin embargo este es el espíritu de Nietzsche, radical, intempestivo y a fin de cuentas *antiteórico*. Sabemos que, en esencia, su pensamiento ha luchado ferozmente por distanciarse de la tradición occidental y en la fase madura de su pensamiento ha abogado por una “filosofía de vida”, abocada a la práctica del cuidado del cuerpo y del ánimo, antes bien que a la comprensión teórica de los fenómenos. No en vano, en su *Ensayo de autocrítica*, agregado como introducción en

⁵⁸ F. Nietzsche, *ob. cit.*, p. 218.

1886 a *El nacimiento de la tragedia*, declara categóricamente: “Esa ‘alma nueva’ [el alma mística y menádica que hablaba en nombre de Dioniso en su libro] habría debido *cantar* — ¡y no hablar!”.⁵⁹ De cualquier manera en *El nacimiento de la tragedia*, a fin de cuentas, Nietzsche escribía, ya, para oponerse de lleno al espíritu de la Modernidad; a este espíritu sin duda pertenecen tanto el cristianismo, que tanto aborrece, como la complicación de las pequeñas pasiones y la intriga política que vemos en la obra de Schiller.

Bibliografía

- Burschell, F., *Schiller*, Alemania, Rowohlt, 1968.
 Esquilo, *Tragedias*, España, Gredos, 1986.
 Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza, 2007.
 —, *Fragmentos póstumos*, Madrid, Abada, 2004.
 —, *La genealogía de la moral*, España, Alianza, 2005.
 Schiller und Goethe, *Briefwechsel*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1948.
 Schiller, F., *María Estuardo*, México, Porrúa, 2007.
 Steiner, G., *The death of tragedy*, Londres, Faber and Faber, 1961.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 29.

EL SURREALISMO Y LA PRESENCIA IMAGINADA

Carles Méndez Llopis¹

El surrealismo asumió en su seno las analogías existentes en las antinomias de la realidad y la irrealidad, profundizando lo real a través de su reverso. De esta aproximación surgen sus imágenes más bellas cuanto mayor es su “chispa”, incomprensibles, inconcebibles, extrañas, como estrategia de continuo desplazamiento del orden natural de las cosas y con la misión de producir pasiones que transformen la vida cotidiana. La imaginación de la que provienen tomará conciencia de sí, capaz de crear en la realidad, haciéndose visible, haciéndose presente. De este modo, este texto comprende el tránsito surrealista de la imaginación a la corporeidad, de la irrealidad a la presencia de sus imágenes.

De la presencia

La potencia del deseo en el surrealismo edificó la unión de lo objetivo y lo subjetivo hasta el desconcierto, arriesgando la existencia de la propia imagen:

Mientras los objetos que nos rodean cotidianamente parecen definidos de una vez por todas por su uso, la manipulación surrealista perturba las apariencias triviales y revela detrás de su aspecto manifiesto de los objetos una potencialidad indefinida de latencias que sólo piden ser actualizadas y con la que se trata de encontrar un modo de coexistencia.²

¹ Doctor Cum Laude en Bellas Artes en el área de Dibujo, Diplomado en Estudios Avanzados y Especialista en Grabado y Estampación por la Universidad Politécnica de Valencia, (España). Miembro del CA en Consolidación Gráfica Contemporánea desde 2007. Docente e investigador adscrito como PTC-1 a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA), Departamento de Diseño.

² G. Duzoroi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, pp. 206-207.

Apoyándonos en la teoría fundamentada por el movimiento y sus representantes, podremos llegar a comprender cómo no se trata de ejercer *en* las cosas signos universales, sino funcionar a la inversa: tomando la figura —*lo mirado*—, a modo de observación y cuestionamiento indefinido, particularizándolo hasta hacer de esa imagen una *cosa*, cosificarla, entendiendo el mundo sensible a partir de una “estética de la presencia”.³ Esta singularidad de la figura propuesta por el surrealismo aborda el sentido del objeto en toda su expresión.

La figura, al pasar por la mirada surrealista, se transforma en objeto evidente, único, enigmático y, lo que es más inquietante, presente. De esta manera, el objeto nunca más pasará a ser representado, sino que será *presentado*; esto provocará el extrañamiento y la falta de identificación de la imagen. No es una *ficción* —pues esta posee una lógica propia asignada—, la imagen surrealista actúa distanciándose de la representación para repercutir sobre cualquier orden conocido, poniendo en compromiso a la misma realidad cuando se declara como auténtica y verdadera, aprovechando ese lugar que la realidad —o el concepto común que tenemos de ella— ha ocultado. Y esta iconoclastia tiene como sentido la liberación del sujeto, que queda fascinado por una imagen puramente estética (auto)revelada de improviso ante su percepción.

La cosmovisión surrealista se aparta, como se ha dicho, de la *episteme* de la ficción porque su concepto de realidad está imbuido de una cierta sacralización inmanentista. O, diciéndolo de otro modo, el mundo de las cosas requiere una cierta actitud subjetiva mediante la cual acontezca la revelación de la evidencia. Es esto lo que lleva a Breton a declarar su creencia en el “azar objetivo”, consistente en conferir relaciones con los objetos y sus órdenes un valor azarosamente sígnico o un poder oracular.⁴

Y aunque no profundizaremos aquí sobre las claves conceptuales del “azar objetivo”, es indispensable citarlo para concretar dicha *estrategia* de relación entre objeto y sujeto, así como la mirada especial con la que el surrealista *observa* el mundo, transformando la figura en presencia. En

³ Luis Puelles Romero, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, p. 74. En la misma página el autor continúa hablando respecto al tema que abordamos: “La subversión más valiosa que se gana con el surrealismo consiste en la restauración de la cosa singular, concreta, compleja, en tanto que se resiste a su integración en un concepto de clase.”

⁴ *Ibidem*, p. 78.

el fondo, esta particular conceptualidad objetivista del mundo, tratará a la figura, a la imagen, como una revelación cosmológicamente adherida a un poder mayor que muestra otra realidad, según los surrealistas, más auténtica y verdadera que la del orden habitual de las cosas. Una realidad “verdadera” que los surrealistas encontrarán tras el telón, ocultada tras la veladura que la propia realidad visible impone. Realidad que pretenderán poner en crisis mediante la descontextualización de la misma, distanciándose del conocimiento habitual y colocándose desde la seducción que provoca el extrañamiento.

De este modo, toda figura será un hallazgo, situada fuera del sentido, será una presencia descubierta, que implica el asombro de lo evidente imposible y revelado, observando la figura en un nuevo estado de ignorancia consciente, como si de la primera vez se tratara. Es decir, hallando cosas nuevas en lo infinitamente cotidiano. Los surrealistas se maravillarán de la realidad, en el fondo, a través de un determinante cambio en la forma de ver esa realidad que les envuelve. Retendrán las posibilidades ofrecidas por la realidad habitual para marginarlas y a la vez conferirles un insospechado poder de extrañamiento que inevitablemente sorprenderá en base a su carencia de identificación.⁵ Será una (re)visión y reflexión constantes inferidas de lo cotidiano al grado de conseguir la reconciliación ente el interior y el exterior, entre lo subjetivo y lo objetivo, con la finalidad de transformar los aspectos violentamente contradictorios de la vida en analogías que *presenten* la pretendida unión entre percepción y representación. Un “mirar el mundo” que hará a la *figura ser presencia*, y que podrá operarse fundamentalmente a través de dos modalidades asentadas en las relaciones entre objeto y sujeto.

⁵ Como nota aclaratoria y anécdota muy ligada a la visión surrealista de las cosas, apuntaremos la extraña asistencia de los surrealistas a los pases cinematográficos. Según experimentaciones anteriores de Breton y Vaché, los surrealistas entraban y salían de las diferentes salas sin tener en cuenta guiones u horarios, alternando una película con otra con el pretexto de seleccionar imágenes que posteriormente servirían a montajes imaginarios. Por supuesto, estas imágenes carecían de contexto, espacio, tiempo y de continuidad narrativa, y la técnica cinematográfica era adoptada en orden de transcribir sueños, deseos o la actividad inconsciente, pues permitía la mezcla entre realidad e imaginación en la sucesión de planos. Por otro lado, la misma disposición del espectador de una sala de cine era similar al desempeño onírico que ellos desempeñaban: distancia con la realidad entorno, concentración tanto en percepción como en pensamiento, posición de descanso, entre otros. Por tanto, el único interés surrealista era el de encontrar en alguna imagen o en alguna relación establecida entre ellas, lo insólito e imprevisto que revelara nuevas posibilidades sobre lo real. Para más información, véase G. Duzoroi y B. Lecherbonnier, *ob.cit.*, pp. 209-211.

Por un lado, diremos que a partir de la teoría del hallazgo, podrá proyectarse a través de la misma cosa, por el interés que ella misma ha suscitado y por mediación de la cual se despiertan tendencias inconscientes que la hacen evocadora de lo maravilloso. Esta situación provocará que nuestros estados actuales reaccionen y determinen que la figura se nos presente transgrediendo su significación o designación habitual, convirtiéndose en una fuente de nuevas posibilidades que traspasan el límite ordinario que, en principio, su existencia manifiesta.

Por otro lado, y asumiendo un proceso más constructivo, esta operación surgirá a través del desarrollo inverso al anteriormente citado; este se producirá bajo las insistencias de la exigencia interna, donde el individuo cumple las necesidades interiores que su mismo deseo le suscita. Por mediación de este, las diferentes nuevas posibilidades serán *a priori*, y sólo habremos de darle viabilidad a lo que en principio era imaginario. Al presentar esto como real, dicha figura no será tal, pues responderá a una perturbación del orden con la ampliación de las posibilidades limitadas que anteriormente a ella existían, se hará presencia.

La imagen surrealista, por tanto, ya sea resultado de un *hallar*, ya sea resultado de un *fabricar*, lo primordial es que funcione como punto de unión (enlace) entre lo objetivo y lo subjetivo, donde lo interno ha asimilado (y por tanto dado sentido) a algo del mundo externo, y lo externo ha sido receptor de la realidad interna. Es así como la figura será presencia para *inutilizar* el mundo —tal y como es—, sin asumir las exigencias de esa habitual organización general, y responder a la buscada armonía entre contradicciones con nuevas posibilidades que hagan de la realidad algo *auténtico* y *verdadero*. Y esto será así, porque para los surrealistas resulta de vital importancia denunciar el uso “natural” de las cosas.

Sabemos que la rutina y la habitualidad de nuestra realidad hace conferirle a la figura —los objetos, lo visible en último término—, su significación por utilidad o superficie, cuando los surrealistas, en cambio, sólo *muestran*, no simplificando sino ampliando su significación. Para ello, *jugarán* al ocultamiento como recurso, donde la imagen balancea entre la presencia y la ausencia, es decir, hace visible un objeto justo porque no se encuentra (presencia invisible). Esto permite a la imagen enaltecer en el individuo un deseo de ver esa presencia, luego, al fin y al cabo, la imagen se está mostrando.

Por otro lado, los surrealistas también descontextualizan los objetos, los trasladan a otro contexto que no es el habitual u ordinario, por lo que lo proyectan hacia una nueva (in)comprensión del mismo, potenciando su singularidad y transformándolo en una nueva realidad producto del extrañamiento.

Esta *filosofía de la presencia* practicada por los surrealistas en sus obras artísticas no es más que la intención de provocar la confusión y aglutinar lo heterogéneo, lo que dentro de la lógica tradicional estaría tan distante como violentamente enfrentado. Ontología que, además, abandona por completo el impuesto de la mimesis, lo que ofrece a la imagen surrealista la autonomía que necesita fuera de los requerimientos habituales que impone la semejanza con la realidad natural. Por tanto, dando valor a lo imprevisto e imprevisible como realidad, la imagen surrealista evidencia la carencia de la misma realidad, haciéndola desmoronarse sobre sus tradicionales costumbres al afirmar inevitablemente la irracionalidad y lo ilógico como verdaderas dentro de sí. La presencia de esa imagen encontrará la vía que desestabilizará el recto sentido del universo cognoscente circundante.

Es lo irracional. Es la irrupción de lo irracional en todos los dominios del arte, de la poesía, de la ciencia, en la moda, en la vida privada de los individuos, en la vida pública de los pueblos [...] ⁶

La inesperada figura surrealista revela un nuevo orden basado en el desorden —que la realidad mantiene oculto—, infiltrándose en ese *sólido* modelo lógico por medio de insospechadas formas que no se adecuan a las reglas que este impone, quebrando, como decimos, sus patrones de (re)conocimiento. Coherentemente Ernst nos habla de “irrupción”, pues en este sentido implica una toma de lugar, una

⁶ Max Ernst, “Más allá de la pintura”, en *Escrituras*, p. 208. En el mismo libro, Max Ernst explica las relaciones inmanentes en la imagen surrealista respecto a la realidad: “Una realidad completamente consolidada, cuyo ingenuo destino parece haber sido fijado para siempre (un paraguas) al encontrarse de pronto en *presencia* de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse extrañas (en una mesa de disección) escapará por esta misma circunstancia a su ingenuo destino y a su identidad: pasará de un falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético [...] La transmutación completa seguida por un acto puro como el del amor se producirá forzosamente cada vez que los hechos dados conviertan las condiciones en favorables: acoplamiento de dos realidades en apariencias inapropiables en un plano que en apariencia no les conviene” (Max Ernst, *ob.cit.*, p.199).

sustracción de una parte de la *normalidad* para sustituirla por la irracionalidad, confundiendo con ella para turbar la lógica y el sentido común que le caracteriza. Así, la filosofía de la presencia surrealista hará sombra a la realidad en torno como venganza del ocultamiento que esta hizo siempre de aquella, tomando el puesto que en conciencia el surrealismo está convencido que le pertenece.

De la imaginación

El surrealismo utiliza la imaginación como arma arrojada sobre la realidad. Ella será el medio por el cual se podrá alcanzar la surrealidad, siempre tomando como punto de partida el mundo exterior, y procurará la libertad de espíritu tan buscada por el surrealismo. Por mediación de ella se obtendrá la conciliación dialéctica entre la percepción y la representación, haciendo *presentes* sus imágenes e imponiéndolas a la realidad en torno.

La imaginación, insinuada en la misma percepción, mezclada con las operaciones de la memoria. Abriendo en torno nuestro el horizonte de lo posible, acompañando el proyecto, la esperanza, el miedo, las conjeturas, la imaginación es mucho más que una facultad de evocar imágenes que duplican el mundo de nuestras percepciones gracias al cual nos representamos las cosas distantes y nos distanciamos de las realidades presentes.⁷

La imaginación dispuesta por el surrealismo dará paso a que la confusión entre lo real y lo imaginario sea; exista en la percepción. Por esto, la imaginación surrealista ni imitará a la anteriormente defendida por los románticos ni se fundará en el ilusionismo de la representación. La imaginación desplegada surrealísticamente deberá (re)crear, (re)hacer y (re)presentar en la ubicación de la cual ha tomado forma, es decir, (re)convertirse en real y visible. Materializará las mentadas obsesiones del famoso *modelo interior* surrealista, haciendo visible-posible lo inimaginable-fantástico, de ahí la fascinación y la sorpresa que emite desde lo insólito. Por ello, el surrealismo se esforzará en desarrollar una imaginación creativa y poética que huya de los ámbitos de la re-

⁷ Jean Starobinski, *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*, p. 137. Para más información consultar a Puelles Romero, L., *ob. cit.*, pp. 101 y ss.

presentación y se acerque a los límites de la percepción —recordemos que la finalidad de ella debe ser “realizarse presencia”—, alejándose de la ficción y las formas pasivas que *representa* el arte fantástico, que, por otra parte, es totalmente inofensivo para con la realidad que la imaginación creativa intenta desestabilizar.

Quizás haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.⁸

La imaginación poética creará para no ser comprendida —recordemos que ni siquiera podremos acudir a la voluntad o intención del autor—, traerá a la mirada aquello que en principio no podría ser, y tampoco podrá ser explicada asumiendo la representación que ofrece la ficción. Únicamente dejará libre el campo de lo emocional, del efecto sobre la psique tradicional dispuesta por la realidad común. De esta manera, no podremos ser ni sugeridos ni aconsejados para que nos sea inteligible o podamos (re)conocer; lo mostrado será tal y como se presenta. El resultado de la imaginación creativa será únicamente visible, como decíamos antes, no podrá pensarse, pues juega con su total singularidad y a ninguna universalidad podremos incluirla para hacerla clasificable o comprensible. Breton, en su *Manifiesto del surrealismo*, hará un interesante apunte acerca de la función de la imaginación poética frente a la capacidad del *espíritu*:

Si nos atenemos, tal y como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina “dos realidades distantes”. La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo. [...] A mi juicio, es erróneo pretender que “el espíritu ha aprehendido las relaciones” entre dos realidades en él presentes. Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada

⁸ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, p. 21.

conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos encontramos infinitamente sensibles.⁹

Este punto resulta de vital importancia para comprender los mecanismos que hacen funcionar la imaginación creativa. En principio, la postura de la mirada (del que mira) someterá la realidad visible a su subjetividad, ampliando de este modo el limitado campo de visión, puramente perceptual y, al fin y al cabo, físico. Pero esta *iluminación* que permite la imaginación surrealista será la predispuesta al hallazgo, al encuentro con lo insólito. Además, como nos propone Breton, las analogías establecidas a partir de elementos originariamente contradictorios, no será posible relacionarlas a voluntad; es decir, por imposibles que parezcan, estas relaciones existen porque son una posibilidad que nuestro entendimiento no nos dejaba observar.

Si estas relaciones existen es porque ya estaban ahí antes de nosotros. “El espíritu no ha percibido nada conscientemente” porque la percepción no es suficiente, necesita de la imaginación creativa para aproximar las realidades. Para la imaginación poética todo será válido, y ejercerá con total libertad frente al “pensamiento prosaico”,¹⁰ pues no deberá captar fielmente la realidad, sino acomodarla a sus exigencias interiores. Evidentemente, la imaginación no atenderá a argumentaciones o a acontecimientos históricos, que enajenarían sus propósitos, y, de igual modo, no pretenderá persuadir ni ser condescendiente. Entendamos que no tiene ninguna meta en la practicidad. La rompedora imaginación surrealista consistirá en imaginar contra lo imaginado, rechazando lo ya existente perceptivamente y proponiendo la argumentación de lo posible; es decir, proyectará otras posibilidades y órdenes que se enfrenten al mundo exterior ofreciendo su existencia como única y excluyente.

⁹ André Breton, *ob. cit.*, p. 43. Recordemos que, más adelante, en “El surrealismo en sus obras vivas” (1953), Breton centrará la posición surrealista en referencia al *asalto de la realidad*: “La actitud del surrealismo con respecto a la naturaleza viene determinada ante todo por su concepto inicial de la *imagen* poética. Como sabemos, el surrealismo ha hallado el modo de obtener, antes bien en condiciones de extremada concentración, ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad de categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a ponerlas en relación, y que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan.” (*Ibidem*, p. 221).

¹⁰ *Ibidem*, p. 195.

El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la analogía cósmica. Baudelaire decía: “La imaginación es la más científica de nuestras facultades porque sólo ella es capaz de comprender la analogía universal, aquello que una religión mística llamaría la correspondencia... La naturaleza es Verbo, una alegoría, un modelo...” La obsesionante repetición de imágenes y mitos a través de los siglos, por individuos y pueblos que no se han conocido entre ellos, no puede razonablemente explicarse sino aceptando el carácter arquetípico del universo y de la palabra poética.¹¹

Para que las imágenes surrealistas se *realicen* a partir de la extrañeza o el asombro, efectos producidos por el desplazamiento de la realidad, la imaginación poética deberá activar la “misterización”¹² del mundo exterior. *Todo* será un misterio en el cual *hallar* y la mirada estará dispuesta a concebir nuevas posibilidades sobre las *cosas*. A lo largo de este *dépaysement* surrealista, esta traslación entre contextos, se harán presentes estas nuevas relaciones entre elementos objetivos. De esta manera, la imaginación creativa permitirá tanto la perturbación de nuestra tradicional concepción de la realidad como la alteración de los sentidos. Conmoción que se deberá al desarreglo de lo que anteriormente teníamos por *ordenado*, y que dicha imaginación nos muestra como *caótico* (que es lo que el orden esconde), con tal de establecer la turbación como elemento estético.

Una deformación de lo cotidiano, cuyo aspecto puede instar a pensar en cierto irracionalismo que derive en una dudosa percepción enajenante de la realidad; sin embargo, esta visión se alejará del sentido que el uso de la imaginación poética conlleva. El efecto de irrealidad que nos acontece al *ver* lo no-imaginado es el trastorno buscado para determinar una ilusión basada en la objetividad. Esta sensación (emoción) será de mayor grado que el prototípico ilusionismo, enfoque habitual en el romanticismo y simbolismo, porque será utilizado para arremeter

¹¹ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, pp. 24-25.

¹² Podríamos traer aquí unas palabras de Octavio Paz, que escribe sobre la “magia” surrealista: “Lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo. [...] De ahí que el objeto mágico se cubra o desnude ante nuestros ojos, ofreciéndose como *lo nunca visto y lo ya visto*. Todo tiene afán de salir de sí mismo y transformarse en su próximo o en su contrario [...]” (*Ibidem.*, p. 32).

contra la realidad, abriendo las vías de nuevas aproximaciones entre objetos e imágenes. Un alcance propiciado por esta imaginación poética que ha permitido alterar las concepciones habituales de la realidad e incluso de lo que era entendido por belleza.

Bibliografía

Breton, A., *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.

Duzoroi, G., y Lecherbonnier. B., *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.

Paz, O., *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.

Puelles Romero, L., *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Murcia, Ed. Cendeac, 2005.

Ernst, M., *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1982.

ENTRE LA IMAGINACIÓN Y LA FANTASÍA. LA PINTURA SURREALISTA DE REMEDIOS VARO

Ma. del Carmen García Aguilar¹

*Amada imaginación,
lo que más amo en ti es que jamás perdonas.*
André Bretón

*Remedios, la feminidad misma,
funde aquí en jeroglífico el juego
y el fuego en el ojo del pájaro*
André Breton



Una de las estrategias emprendidas por el feminismo contemporáneo es la lucha por hacer visible la producción de las mujeres en diversos ámbitos, y el arte no escapa a ello. Esta particular línea de investigación feminista presenta dos vertientes: por una parte, indagar la obra de aquellas mujeres que se encuentren invisibilizadas en la historia del arte y, por otra, incentivar la presencia de aquellas que sí están inscritas en la historia.

Es en este punto que retomo la obra de Remedios Varo, el pretexto me lo da el 50 aniversario de su fallecimiento (8 de octubre de 1963). Este escrito no es sólo para hablar de la obra de la artista que nos ocupa, sino para insistir que su producción merece estar presente en cualquier espacio dedicado a la reflexión artística.

¹ Doctora en Filosofía, Profesora-investigadora de la Maestría en Filosofía y de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

Siguiendo las estrategias feministas —en cuanto la importancia que tiene destacar no sólo las obras de una artista, sino también darle el justo valor a la persona—, es que haré una breve descripción biográfica de ella, misma que nos permitirá entender sus procesos de vida y producción.

Remedios Varo es considerada en la actualidad no sólo como una de las máximas exponentes del surrealismo en México, sino también como una de las mejores pintoras del mundo. Sin embargo, el reconocimiento a su talento, a su arte, ha tenido mayor impacto en la actualidad que en su momento. Por el contenido que sus imágenes expresan, sus pinturas son inconfundibles y han servido como portadas y referencias de diversos escritos femeninos.

Remedios Varo, de origen andaluz-vasco, nació en Cataluña en Anglès, provincia de Gerona, España, el 16 de diciembre de 1908. Desde niña manifestó su inclinación y habilidad por el dibujo, así como una atracción especial por los planos y trazos que hacía su padre, quien era ingeniero hidráulico. Aunque el padre motivaba la inclinación de su hija hacia el dibujo y la perspectiva, su madre pensó que necesitaba recibir una educación “propia” de una mujer de su época y nivel socioeconómico, por lo que la mandó a la escuela de monjas de la orden de las Carmelitas, en donde recibió una educación formal y rigurosa, misma que también despertó su carácter rebelde, como puede percibirse en las imágenes de algunas de sus obras como *Hacia la Torre* (1960).



Remedios Varo, *Hacia la Torre*, 1960.

Después de haber estado en varias ciudades de España y en Marruecos, en 1924, la familia Varo se establece definitivamente en Madrid. Desde muy joven, a los 15 años, ingresa a estudiar pintura en la Academia de San Fernando en Madrid, siendo una de las primeras mujeres aceptadas en dicha institución. En la academia tiene sus primeros acercamientos hacia el surrealismo; fue condiscípula de Dalí y de Gerardo Lizarrageside, con quien se casó en 1930 una vez terminados sus estudios. Como pareja radicaron un año en París, a su regreso se establecieron en Barcelona.

Más tarde, ya separada de Lizarrageside, conoce a Esteban Francés, a través de quien ingresa al círculo de los surrealistas cuyo centro de actividades estaba en París; conoce a André Bretón y junto con otros artistas vanguardistas forman el grupo “Lógicofobista”, “opuestos a la lógica”, en donde intentaban ir más allá de los elementos racionales y representar los más diversos estados del alma. El grupo montó una exposición en Barcelona, en 1936, teniendo una buena recepción. En la exposición, Varo presentó: *Lecciones de costura*, *Accidentalidad de la mujer-violencia* y *La pierna liberadora de las amebas gigantes*. Mucho se ha comentado que su obra óleo sobre cobre *L'Agent Double* (1936), es el preámbulo del estilo que desarrollará años más tarde.

Al estallar la Guerra Civil Española, Remedios Varo, siendo una mujer pacifista y partidaria de los republicanos, se ve obligada a salir de España; ayudada por el poeta Benjamín Peret se refugia en París, a Peret lo había conocido en Barcelona y contrae nupcias con él en 1937. Fue Peret quien la introdujo al mundo de la bohemia y arte parisino, y entabla una amistad cercana con Paul Eluard, André Breton, Ives Tanguy, Joan Miró, Marx Ernst, entre otros.

Con la invasión nazi a Francia, Peret y Varo son detenidos y permanecerán en un campo de concentración hasta 1941; son liberados gracias a la intervención del Comité para el rescate de Emergencia. Ayudados por el periodista norteamericano, Varian Mackey Fry,² Remedios Varo y Benjamín Peret, logran salir de Francia el 20 de noviembre de 1941, en el navío “Serpa Pinto” rumbo a México, en calidad de exilados políticos. Es precisamente aquí donde realiza la mayor parte de

² Fry dirigió una red de rescate desde Francia y posibilitó el escape de más de 3 mil personas de la resistencia y judíos de la Alemania Nazi; entre quienes ayudó se encuentran personajes como: Hannah Aredt, André Bretón, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Arp, Camille Bryen, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba y Wanda Landowska. Por toda esta labor y compromiso, Varian Mackey Fry recibió la Legión de Honor Francesa, en 1967.

sus cuadros, continuando con su técnica abiertamente identificada con el surrealismo tal y como lo había concebido Breton, es decir, como el arte “que no se contenta con variaciones sobre machotes estereotipados, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, [...] pasar a liberar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a alturas que sólo genios aislados alcanzaron en lo pasado”.³

Antes de su llegada a México, una de sus obras, *Recuerdo de la Walkyria* (1938), ya había sido presentada en la Ciudad de México en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940, organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro, en la Galería de Arte Mexicano, ubicada en la calle de Milán 18, antiguo barrio porfirista de la Colonia Juárez, bajo la dirección de Inés Amor, quien —como lo dejaron de manifiesto las reseñas periodísticas del momento— planteó que: “El propósito de la Galería de Arte Mexicano ha sido siempre dar a los pintores de México, y a los extranjeros también, un sitio donde, con absoluta libertad y con todas las posibilidades económicas, se sientan en casa propia y realicen su tarea organizadamente”.⁴



Remedios Varo, *Recuerdo de la Walkyria*, 1938.

Para la inauguración de esta exposición surrealista circularon elegantes invitaciones, con los márgenes quemados, y se elaboró un catálogo publicado en español y en inglés; el catálogo contenía un artículo del

³ Breton, André y Rivera, Diego, “¡Por un arte revolucionario independiente!”. Manifiesto suscrito en México, el 25 de julio de 1938. En Diego Rivera, *Arte y Política*, p. 182.

⁴ Amor, Inés. Documentos del Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

poeta peruano César Moro, una breve introducción de Wolfgang Paalen, la lista de expositores internacionales y nacionales, donde estaban incluidos Frida Kahlo y Diego Rivera; se incluyeron también como objetos surrealistas algunas obras de arte mexicano antiguo y arte salvaje. La portada del catálogo era de Manuel Álvarez Bravo, en donde se muestra una fotografía del rincón de una casa en ruinas, con un vitral tirado entre escombros. En la primera página aparecía una frase de André Bretón.

Gracias a la política del Presidente de la República, Lázaro Cárdenas, Peret y Varo reciben asilo y permiso para trabajar, laborando en la realización de dibujos publicitarios. Hacia 1942, ella desarrolla diversas actividades como trabajos artesanales, además de la pintura, y se integra al círculo de artistas que se encontraban trabajando aquí, algunos solamente de visita y otros, como la propia pintora, con residencia permanente. Entre los amigos que frecuentaban su casa estaban: Paalen, Rahon, Kati y José Horna, Pedro Friedeberg, Octavio Paz, Gordon Onslow-Ford, César Moro, Eva Sulzer, Esteban Francés, Gerardo Lizarrageside y Leonora Carrington. Más tarde la crítica de arte considerará a Leonora Carrington y a Remedios Varo como las máximas representantes del surrealismo en México; aunque Remedios vaya más allá de esta corriente por la vía intelectual y Leonora se quedara sumergida en el mismo, como lo podemos apreciar en sus cuadros.

En 1947, regresa con Peret a París, y poco después se separan. Remedios viaja a Venezuela en una expedición agrícola y entomológica organizada por el Instituto Francés de América Latina (IFAL). En este tiempo Varo realizará anuncios publicitarios para la farmacéutica Bayer de México, trabajo que firmará con el apellido materno de Uranga. También laborará en el Instituto de Malariología Venezolano, haciendo dibujos muy detallados de los mosquitos que transmiten la malaria y que eran estudiados a través de microscopios. En 1949 regresa a México.

Hacia 1952, ya en México, se une a Walter Gruen, quien se convertirá no solo en su compañero de vida, sino en el promotor de su obra. De ella, en la página electrónica oficial de Remedios Varo, Walter Gruen apunta: “Tus cuadros producen en cualquier espectador reacciones generalmente positivas, pero nunca indiferencia. ¿Será tal vez porque contienen un mundo completo, misterioso, donde cada quien encuentra parte de lo suyo?”.⁵

⁵ Gruen, Walter, en remedios-varo.com.

En 1955, Remedios Varo monta una exposición colectiva en la Galería Diana, de Blandino Ascot, en donde expone *Roulotte*, *Simpatía*, *El alquimista* y *Música solar*. En 1956 monta su primera exposición individual en la misma galería; en 1962 expone en la Galería Juan Marín.

El 8 de octubre de 1963, como consecuencia de un paro cardíaco, Remedios Varo muere. Al año siguiente se le rinde un homenaje póstumo en el Palacio de Bellas Artes, y en 1966 el Instituto Nacional de Bellas Artes monta una exposición de los principales cuadros que pudieron reunir, ya que muchos de ellos pertenecían a colecciones particulares, lo que hizo difícil este primer acopio.

Remedios Varo, antes de morir, había cedido los derechos de sus obras a Walter Gruen, su compañero hasta el final de sus días; él, como muestra de su amor y compromiso con México, dona las obras al Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, Beatriz Varo, sobrina de Remedios, reclama como herencia los cuadros. Será hasta el 2008, tras muchos litigios y juicios, que el fallo del juzgado décimo tercero de lo familiar, favorecerá al INBA. A 50 años de su muerte, el Museo de Arte Moderno cuenta con un acervo permanente de Varo.

La lectura detenida de diversas biografías sobre Remedios Varo dan cuenta de su personalidad, es descrita como una mujer comprometida, independiente, dulce, dedicada a su trabajo artístico y a la lectura; fue una mujer decidida, tal vez por ello, en constante tránsito, sobre todo cuando en alguna situación no se sentía plena; en este sentido, el cuadro más ilustrativo es, precisamente, *La Huida* (1961).



Remedios Varo, *La Huida*, 1961.

Para pasar a la obra de Varo es necesario puntualizar dos aspectos, uno tiene que ver con el propio surrealismo, y el otro señala por qué su obra es reconocida como modelo de esta corriente.

El surrealismo ha sido considerado como una liberación individual, como una manifestación contra el culto a la razón, rechazando el orden para procurar el surgimiento de otras posibilidades, rompiendo todas las reglas para mostrar deliberadamente lo que se está haciendo más allá de los fundamentos del individuo y de la cotidianidad; es explorar y exorbitar el sueño, la fantasía y la imaginación. En el primer manifiesto surrealista (1924), André Breton plantea:

El surrealismo, tal y como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Al contrario, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida [...] El surrealismo es el rayo invisible que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. «Deja ya de temblar, cuerpo». Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.⁶

De la diversidad de manifestaciones que se dieron en el surrealismo, destacaron la literatura, en particular la poesía, y la pintura. Sobre la pintura surrealista, César Moro, en el *Catálogo* (1939) que realizó para la Primera Exposición Surrealista en México, escribe que el surrealismo:

[E]s la aventura concreta por excelencia. Es el salto que aplasta las cabezas babosas y amorfas de la canalla intelectual. [...] Una multitud de mariposas nocturnas cubre literalmente cada centímetro de pintura surrealista, los presagios, y las maldiciones succulentas pupulan; el cielo inerme confiesa, al fin, su empleo de tela de fondo al tedio, a la desesperación del hombre. [...] El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse bruscamente ante sí mismo y esto es lo que mu-

⁶ Breton, André, "Secretos del arte mágico del surrealismo" en De Michelli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, pp. 352 y 353.

chos no perdonan. [...] El surrealismo muestra sus armas terribles: la palabra, la tela, colores, humo, cola. Lo que durante siglos cretinizó al hombre, está ahora en manos del hombre y no en las manos de fantasmas académicos.⁷

Es en este contexto donde puede circunscribirse la pintura de Remedios Varo, pues su obra, puede decirse, es la manifestación de un pensamiento encaminado a conformar el mundo de otra manera, de una forma arbitraria, trascendente e inusual, acercándose así al surrealismo como “el empleo desbordado y pasional de la estupefaciente imagen”.⁸ Remedios Varo pareciera intentar, a través de la imaginación, dar vida a un mundo suprarreal y fantástico, pero perfectamente delineado, prefabricado y con una justa precisión.

En todas sus obras se observa la perfección de su técnica y el dominio del oficio miniaturista del Renacimiento; la fuente de inspiración de sus obras parece ser el mundo medieval, el de los alquimistas, los magos, los videntes y de los estudiosos de los astros. En algún momento ella se declara fuertemente impactada por la obra del Bosco, el Greco y Goya, artistas que indudablemente ejercieron cierta influencia en sus cuadros.

Con su pintura podemos entrar a un nuevo mundo inventado, con imágenes creadas por una mujer preocupada por cuestionamientos de orden metafísico, místico; en este camino se da la búsqueda de la fantasía, de las fuerzas que mueven el cosmos, el mundo. En el universo de sus pinturas todo ocurre en una extraordinaria atmósfera de sutileza, todo tiende a perder su gravedad como fenómeno físico y espiritual, todo parece etéreo, volátil; este ambiente, tan particular en sus cuadros, lleva a muchas mujeres, feministas o no, a identificarse con su obra.

Sin pertenecer a ninguna escuela esotérica, Remedios Varo siempre se mantuvo abierta al conocimiento; entre los libros que continuamente la acompañaron e inspiraron, entre otros, se encuentran: el *I Ching*, el *Retorno de los brujos*, las obras de Edgar Allan Poe, la *Cábala*, el *Tarot* y algunos escritos de Einstein; en el fondo todos los temas de estos libros subyacen en sus lienzos.

⁷ Moro, César, “Catalogo de la Exposición Internacional Surrealista” Enero-febrero de 1940, México, Noviembre de 1939. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

⁸ Aragón, Luis, “Le Paysan de Paris”, en Rodríguez P., Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 76.

Su principal elemento de conocimiento y de trabajo fue la imaginación, la fantasía y el misterio; creando un arte de trascendencia y de sabiduría pero con una función espiritual y mágica.

Remedios Varo fue una mujer con una gran ansiedad de manifestar quiméricamente la realidad; el universo plasmado en sus obras es rico en fantasías, está alegóricamente construido, pero al mismo tiempo está exento de horror y de satanismo, nada en sus lienzos resulta repugnante o temerario. En su pintura, el tránsito entre lo real y lo irreal se lleva a cabo con naturalidad, con una suavidad que poco a poco se hace intensa en lo que pareciera la narración de alguna historia. La interrelación entre su mundo interior y el mundo exterior es llevado con sorpresiva ternura y sin repulsa alguna.

Las figuras que representa son personajes que no se encierran en sí mismos, sino que están atentos a todo lo que acontece a su alrededor, intentando dar respuesta a las inquietudes e incógnitas que aquejan a la humanidad, retroalimentando en su arte lo íntimo y lo externo, lo natural y lo artificial, lo celestial y lo terrestre. Estos personajes siempre están ocupados con oficios maravillosos, el relojero, el sastre y el flautista son algunos de ellos; sus figuras están siempre en movimiento, se trasladan solos o en artefactos igualmente fantásticos e ingeniosamente precisos.



Remedios Varo, *Relojero*, 1955.

Sobresalen en sus pinturas las figuras femeninas perfectamente estilizadas, etéreas, que tejen, bordan, cosen, desprendiendo de su labor lo maravilloso, lo eterno; la cara de las mujeres son todas casi estereo-

tipadas: figuras alargadas, geométricas, con grandes ojos almendrados y serenos rostros que asemejan la propia imagen de la pintora. Sus mujeres tienen vida propia, por eso huyen, entretienen estrategias para evitar el dominio o el castigo. Son ellas las que le dan mayor identidad a sus cuadros, en un juego de espejo que refleja imprevistamente las mujeres que las contemplan.



Remedios Varo, *Los amantes* (detalle), 1963.

Otros elementos creados por Remedios Varo son los árboles que conforman los espacios boscosos y laberínticos que encontramos en algunos lienzos. Estos árboles cobran vida y se humanizan, igual sirven de refugio para el que huye como para el que acecha y vigila. Entre los animales que pinta abundan las lechuzas, los pájaros y los gatos, todos ellos también estilizados, vitales, que participan e interfieren en la historia de los cuadros. Y qué decir de los objetos, estos tienen tanta vida y actividad como los seres vivos, aquí las cosas también se mueven, se transforman, son objetos fantásticos pero que cobran realidad en el lienzo.

Todas y cada una de las figuras que pinta se transfiguran, gesticulan y sin ser deformadas se estilizan; el ámbito en el que se mueven casi siempre es nocturno, es la sombra, abundan en su obra la gravitación, los vuelos, los ascensos, las alturas, las líneas, los espirales, la levitación. Pese a la intensidad de sus movimientos, en sus pinturas siempre encontramos vestigios de paz como atmósfera, los elementos que la conforman siempre están suspendidos. Sus personajes son casi incorpóreos, se hallan viviendo su trascendencia en paisajes y escenarios extraños; sus vestiduras son mantos sutiles, volátiles. Sus personajes nunca están solos, están acompañados de seres extraños, sean estos animales, plantas, objetos o incluso sombras.

En su obra nada es vulgar, sórdido o incompatible, todo es voluntad de trastocar y traspasar la realidad, logrando la fascinación por las perspectivas, las formas alargadas y la exactitud de sus trazos. Aquí todos los elementos tienen ritmo, haciendo una bella combinación de luces y transparencias, de texturas y acabados, logrando una exquisita claridad por la delicadeza y nitidez de las figuras, imágenes de una belleza impecable e impactante, embebidas de melancolía y de una oculta emoción.

Como otro de sus rasgos distintivos, la pintora entrelaza a sus personajes con el mundo celeste, con lo cósmico, relacionando continuamente a los sujetos con los astros, los que influyen en sus propios destinos; los hombres y mujeres que representa lo mismo pueden seducir a la luna que estrujar a las estrellas, desarrollándose todo en un juego entre el tiempo y el espacio, también fantásticamente inventados, con los que hace surgir otro mundo poseedor de otras leyes, otra lógica, otros espacios y tiempos; en fin, otra realidad en la que puede suceder lo insólito, lo imposible; con ello que logra darle otro sentido al misterio de la vida. En sus lienzos lo inimaginable se vuelve posible por el detalle de todos sus elementos celosamente y finamente conjugados. En este ámbito se producen las mezclas y combinaciones más extrañas, los cuerpos adquieren otras oportunidades de existencia, otras formas de vida y movimiento, perdiéndose en ellos lo habitual, lo cotidiano, lo vulgar, para dar lugar a lo extraordinario sin perder nunca la armonía, la exactitud y el orden.

Bajo su única ley de placer e imaginación, el tema primordial que la artista utilizó fue siempre la unidad cósmica, la unidad de la materia y el espíritu, donde el alma puede trascenderse, materializarse y el cuerpo volatizarse como acontecimientos fantásticos, insospechados, en el que por ejemplo, la naturaleza puede estar contenida en fórmulas matemáticas; creando y recreando la esencia misteriosa del universo.

Como apunta Ida Rodríguez Prapolini, Remedios Varo con su pintura,

[...] rompe los límites entre naturaleza y creación del hombre así, los árboles se transfiguran en bóvedas, la arquitectura se transforma en paisaje. No establece límites en su invención, todo está transfigurado. La obra de Remedios Varo nos envuelve en la vida y en todo lo que le

sucedió al mago de las mil maravillas; episodio sobresaliente contados por esta artista que tuvo la prudencia de nunca caer en la magia.⁹

Remedios Varo escribió muchas de las explicaciones de sus obras en la parte posterior de las fotografías que tomaba a las mismas, y que luego eran enviadas en cartas dirigidas principalmente a su hermano, el doctor Rodrigo Varo. Detalle con el que intentó dar un fundamento teórico a su pintura que posee la cualidad de tener un sentido filosófico, psicológico y literario, por lo que adquiere una unidad temática. Ejercicio que hubiese hecho temer el riesgo de la monotonía a cualquier otro u otra artista; pero Remedios Varo supo extraer de sus circunstancias más difíciles sus exquisitos recursos, modelando con arte supremo las “variaciones” que convierten su obra entera en una verdadera delicia, en un arte de gran valor y contenido estético.

Bajo los parámetros planteados, de sus obras cabe destacar: *El flautista* (1955), *Revelación o El relojero* (1955), *Retrato del Doctor Ignacio Chávez* (1957), *Vagabundo* (1957), *Visita Inesperada* (1958), *Locomoción capilar* (1959), *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960), *Planta insumisa* (1961), *Tránsito en espiral* (1962) y *Fenómeno de ingravidez* (1963).

De sus óleos sobresale el tríptico compuesto por *Hacia la torre* (1960), *Bordando el manto terrestre* (1961) y *La huida* (1961), del cual Remedios Varo expresó:

[...] en *Hacia la torre*, “Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis”. De *Bordando el manto terrestre*, “Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bien-amado”. La *huida*, “Como consecuencia de su trampa consigue fugarse con su amado y se encamina en un vehículo especial, a través de un desierto, hacia una gruta”.¹⁰

⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*.

¹⁰ Franco Calvo, Enrique, “Remedios Varo, 1908-1963”, *Biografía mínima*, Textos de la sala de exposición Remedios Varo, 1908-1963. México, 1994.

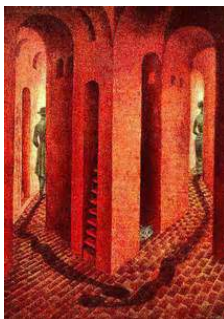
Finalmente, podemos decir que por la armonía del conjunto de su obra fraguado sobre sus lienzos intensos y audaces trazos de insólitos y bellos contrastes, plenos de una fantasía desbordante y de misterios tangibles, Remedios Varo no sólo es una magnífica e inusitada pintora, también es una de las más importantes y auténticas representantes del surrealismo.

A la muerte de Remedios Varo, Rosario Castellanos escribe el poema “Metamorfosis de la Hechicera”, sumándose a los homenajes y manifestaciones de consternación ante la pérdida que la muerte de la pintora representaba para el arte en México. En este poema Rosario Castellanos escribe:

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y engañar a los otros
mas cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.

.....

[Y] cuando se marchó por esa calle
-que tan bien conocía- de los adioses,
fueron a despedirla criaturas de hermosura.
Esas que rescató del caos, de la sombra,
de la contradicción, y las hizo vivir
en la atmósfera mágica creada por su aliento.¹¹



Remedios Varo, *La despedida*, 1958.

¹¹ Castellanos, Rosario, “Metamorfosis de la hechicera”, p. 93.

A 50 años de su muerte, podemos decir que el reconocimiento de su obra mantiene en la memoria de la crítica y el arte a la mujer artista que con su producción fortaleció y engrandeció una de las manifestaciones artísticas internacionales más valiosas: el surrealismo. Remedios Varo es signo de agudeza, espiritualidad, dedicación, talento y audacia; es considerada como una de las mujeres que, por su trayectoria personal y artística, trasciende su tiempo y su espacio, y con ello, la historia.

Bibliografía

- Amor, Inés, Documentos del Archivo de la Galería de Arte Mexicano.
- Aragón, Luis, “Le Paysan de Paris”, en Rodríguez P., Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM, 1969.
- Breton, André y Rivera, Diego, “¡Por un arte revolucionario independiente!”. Manifiesto suscrito en México, el 25 de julio de 1938, en Rivera, Diego, *Arte y Política*, (Teoría y Praxis, no. 50), México, Grijalbo, 1979.
- Breton, André, «Secretos del arte mágico del surrealismo» en De Michelli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1984.
- Castellanos, Rosario, “Metamorfosis de la hechicera”, FCE /SEP, México, 1992. (Lecturas mexicanas, no.49).
- Franco Calvo, Enrique, “Remedios Varo, 1908-1963”, en *Biografía mínima*, Textos de la sala de exposición Remedios Varo, 1908-1963. México, 1994.
- Moro, César, “Catálogo de la Exposición Internacional Surrealista” Enero-febrero de 1940, México, noviembre de 1939. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, México, UNAM, 1969.
- www.remedios-varo.com (último acceso: 15 de octubre de 2013).

REFLEXIONES EN TORNO AL IMAGINARIO DEL VACÍO Y LA LITERATURA MEXICANA

Jaime Torija Aguilar¹

Introducción

Este artículo busca explicar brevemente cómo a partir de los sentimientos instituidos por las significaciones imaginarias sociales se conforma el imaginario del vacío, el cual se proyecta en muchas de las imágenes plasmadas en la literatura mexicana. Asimismo, se verá que dichas expresiones, en general, son también elementos que aportan conocimientos. Las *significaciones imaginarias sociales* se definen como “la cohesión interna de un entretendido de sentidos, o de significaciones, que penetran toda la vida de la sociedad, la dirigen y la orientan”;² esto permite reconocer a un ser social constituyente y constituido que se puede situar dentro del dominio histórico-social.

Los dominios que instituyen el imaginario, en este caso el de los sentimientos, se reflejarán a través de las imágenes que se proyectan en la creación artística. El arte propicia, desde la metáfora, la apertura a un conocimiento del sentir del ser en el que se guarda la emoción simbólica del individuo, lo cual permite dar una mayor significación a los sucesos reales por la vía de la creación. Es un camino que busca el conocimiento desde la *aparencia*, de manera que es posible reconocer, desde el enfoque de este trabajo, los sucesos de manera directa.

El análisis de las imágenes y los sentimientos del ser por la vía de la expresión artística parte de la vivencia del yo, pues este atraviesa por la fantasía y la imaginación creadora. La creatividad artística se encuentra muy cercana a las *verdaderas necesidades* y anhelos de la condición humana a pesar de parecer, en ocasiones, *incoherentes* o utópicas. En

¹ Profesor-Investigador en la Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

² Cornelius Castoriadis, *Una sociedad a la deriva: entrevistas y debates (1974-1997)*, p. 78.

este sentido, esta forma de expresión es un reflejo de la realidad del individuo, la cual comprende aquello que le circunda y que se atrapa a través de una concepción sintética de diversos pensamientos. En este trabajo nos centraremos en comprender la realidad a través del texto escrito para lograr la contextualización, la comunicación y especificar el dato. Las manifestaciones literarias son complemento del quehacer riguroso del pensamiento; están inducidas por la fuerza de la metáfora y la imagen, elementos que irrumpen de manera profunda en los sentimientos más íntimos del hombre.

Los sentimientos como experiencias internas o vivencias psíquicas genéricas del ser son dinámicos, espontáneos, y guardan una estructura general reconocida como actos de comunicación propios de la vida afectiva y emotiva de la persona; no obstante, hay imágenes, figuras y percepciones que les son propias a los individuos como consecuencia de sus significaciones sociales, factor que constituye a una sociedad y la diferencia de otra, guardando, por lo tanto, singularidades únicas.

Los sentimientos se instituyen desde los dominios del ser y del histórico-social; son los que determinan el sentido de la sociedad. El primero porque es un ser que se está haciendo en el segundo, y debido a que ambos están en constante formación. La necesidad de preservación del ser a través de la institucionalización social ha llevado a los seres humanos a crear significaciones que buscan reconocerse en un medio, de lo contrario no sobrevivirían. Las significaciones son las que les permitirán encontrar una identidad y sentido en el ámbito en que se mueven.

En lo histórico-social se reconoce la relación entre la sociedad y el ser social dentro de la temporalidad y el espacio correspondiente; esto permite dar coherencia e identidad a determinada sociedad. Los periodos y acontecimientos de diversa índole influyen en una nueva creación de significaciones que repercuten en el proceso de institucionalización.

El imaginario y el ser

En el caso del *ser mexicano* podemos referirnos, por ejemplo, al mundo cósmico que se instituyó en el mundo prehispánico. Las referencias religiosas son determinantes para comprender el sentido o el *sinsentido* de la vida y la muerte. Contrario a la concepción actual, matizada por la hibridación cultural, la vida en el antiguo mexicano es referencia de desolación y desasosiego: es “el asalto perpetuo de la nada” que se

introyecta en la cotidianidad de su existencia. Esto se puede constatar en las palabras que los adultos transmitían a los jóvenes: “Ahora que ya miras por ti misma, date cuenta. Aquí es de este modo: no hay alegría, no hay felicidad. Hay angustia, preocupación, cansancio. Por aquí surge, crece el sufrimiento, la preocupación”.³

Desde luego, dicho modo de ver el mundo está marcado y conducido por los dioses. Ellos están pendientes de la vida cotidiana, de ahí que castiguen y maticen los padecimientos de los hombres. Simbolizan, además, la relación entre lo espiritual y lo terrenal; son guías y vigilantes de las conductas humanas. Tezcatlipoca —dios de la noche o “el espejo que humea”—, está directamente relacionado con la oscuridad, el frío, la muerte, la maldad, la sequía, la guerra y la destrucción.⁴ Está en la vida del pueblo, vigilante y en espera de hacer difícil la existencia: “Lo que amarga y envenena la vida humana —nos dice Westheim— no es la existencia de la muerte, es la de Tezcatlipoca, la convicción del hombre de no ser dueño de su destino”.⁵ Por lo tanto, la vida está en función de las decisiones divinas.

La vida de los antiguos mexicanos la interpretamos como una existencia que se encuentra allegada al vacío, aunque con la característica de mantener la esperanza de la muerte, pues hay una zozobra e incertidumbre de lo que los dioses decidan sobre el destino del hombre. Un ejemplo más que resulta revelador puede apreciarse en los consejos que los adultos dan a los niños:

¡Ay!, tú has sido aquí enviado aquí a la tierra/ donde uno se cansa,
donde se pena,/ donde hay dolor y uno se angustia,/ donde aflicción
y congoja reinan e imperan./ Aquí hay molesta fatiga, hay cansancio,/
llagas, tormento y dolor./ ¡Ay!, en verdad fuiste enviado aquí a la tierra/
y en verdad no vienes a la alegría ni al descanso,/ En verdad tus huesos,
tu carne/ sabrán del tormento, sufrirán dolor,/ en verdad trabajarás
como un esclavo;/ para cumplir con tu trabajoso deber/ te cansarás
en esta tierra/ porque aquí fuiste enviado.⁶

³ “Consejos de un padre náhuatl a su hija”. En: <http://www.ecovisiones.cl/tradiciones/articulos/cartanahuatl.htm>. (Consultado: el 2 de noviembre de 2012).

⁴ Cfr. Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 42; Justino Fernández, “Coatlícue”, en Miguel León-Portilla, *Antología de Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, p. 574.

⁵ Paul Westheim, *La calavera*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, pp. 48-49.

En las palabras anteriores podemos ver que la explicación de la desesperanza en el mexicano no está concebida en la muerte; esta se piensa como una forma de inmortalidad, porque el que muere “se ha vuelto un dios”.⁷ La relación dioses-hombres otorga existencia mutua, se necesitan unos a otros. La muerte, más que una desgracia, es un premio otorgado para la salvación del cosmos, es lo esencial en el sacrificio.

En las culturas mesoamericanas, como se observa en la vasta literatura, había privilegios por la forma de morir: los más reconocidos y envidiados fueron los que sucumbían a través del sacrificio, siguiéndole las mujeres que encontraban la muerte en el parto, y los soldados. Los hombres y mujeres que morían de forma distinta (enfermedades, accidentes o vejez) recibían también la recompensa de volver a nacer previo a un viaje doloroso que duraba cuatro años para, posteriormente, descender a la tierra transformados en algún ave.⁸ En síntesis, la muerte en la cultura prehispánica encuentra sentido desde la perspectiva mágico-religiosa.

Una de las particularidades de la sociedad reconstruida después de la conquista es la de haberse cimentado a partir de un vaciamiento cultural propiciado por la destrucción de los pilares espirituales. Por otro lado, para contribuir con la institución de la vacuidad, la sensación de una ausencia de identidades, entre otros elementos, un inductor que fomenta actitudes de autonegación. Así pues, el individuo adquiere progresivamente una conciencia de su ser para aceptarse dentro sus limitaciones y posibilidades.

La perspectiva cristiana trajo consigo un cambio contundente en la concepción de la vida y la muerte, pues inculcó culpas y remordimientos, ajenos a la idiosincrasia mexicana, lo cual condujo a sentimientos de infelicidad. Ahora, siguiendo los lineamientos monoteístas, la felicidad sólo se encontrará conduciéndose por el buen camino y el amor al prójimo, pero a condición de llevar una vida que sea agradable a un solo Dios, de lo contrario pagarán con el infierno. En uno de los pasajes de *El Juicio Final*, la sentencia que advierte el abismo a los hombres faltos de fe será por su carencia de servilismo a Dios; en dicha obra San Miguel habla:

⁷ Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, p. 42.

⁸ Cfr. Pedro Carrasco, “La sociedad mexicana antes de la Conquista”, en *Historia general de México*, pp. 248-249.

San Miguel: Oh criaturas de Dios: sabed, como ya sabéis, las órdenes divinas de Dios Nuestro Señor, de cómo se acabará, de cómo se perderá el mundo y las cosas creadas por Dios Nuestro Amado Padre. Se perderán, se terminarán todas las cosas que hizo, todo tipo de ave, todo tipo de animal y vosotros también. Desapareceréis ¡oh hombres de la tierra! En vuestros corazones ya sabéis que se levantarán los muertos, y los rectos, que sirvieron obedientemente al verdadero juez, Dios, serán llevados allí a su casa real a gozar de la gloria con sus santos.

Pero los malvados, que no sirvieron a Dios Nuestro Señor en sus corazones, sufrirán los tormentos del infierno. ¡Llorad por esto! ¡Recordad esto! ¡Temedlo! ¡Espantaos! Pues vendrá sobre vosotros el día del juicio, espantoso, horroroso, terrible, tembloroso. Vivid vuestras vidas rectamente en cuanto al séptimo (sacramento), porque ya viene el día del juicio. ¡Ha llegado! ¡Ya está aquí!⁹

Lo que ofrece la religión cristiana al ser está condicionado a la lealtad de su Dios; en cambio, en la creencia indígena no predomina la actitud moral. La única relación que se puede encontrar entre la doctrina cristiana y la prehispánica es la resurrección después de la muerte; por lo demás, para el mexicano la vía del ser estuvo en las deidades, sea en la vida y en la muerte, y en ellas encontraron el sentido y *sinsentido*.

La expresión del ser también se manifiesta en momentos significativos de la historia, como en el periodo en la Independencia y de la Revolución. En esta última podemos constatar las falsas promesas revolucionarias, utilizadas como instrumento para mantener a una sociedad sometida en los aspectos económico y político; fueron significaciones que terminaron por infundir desilusión, desasosiego y frustración. Ya en el México contemporáneo se puede identificar la mentira, la indiferencia y el aburrimiento que se suman a los sentimientos que distinguen a la vacuidad.

El histórico-social y el imaginario del vacío

El histórico-social nos lleva a indagar en las circunstancias del hombre, su lugar y tiempo, lo cual refleja también el modo de ser. Veamos como

⁹ Hay dos posibles autores de esta obra: Juan Quaviconoc, gobernador de Tlatilulco, quien representa la obra en 1533 y fray Andrés de Olmos, en 1535. Véase *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. Tomo II, pp. 60-61.

muestra el periodo que abarca del siglo XVI al XVIII, que comprende los años de la Colonia de México o la llamada Nueva España, en la que se logra afianzar una sociedad con pasado que tiene la cualidad de convivir con *lo otro*, es decir, con la multiplicidad y la diversidad. La imposición de lo ajeno (liberalismo, positivismo) provoca nuevos descalabros, cambios de actitudes y acomodos psicológicos que generaron nuevas significaciones encaminadas al *sinsentido*.

En la Independencia, por ejemplo, se generan nuevos imaginarios que se suman al del vacío. Se *registra* el desprecio que producen las nuevas ideas republicanas y liberales respaldadas por una racionalidad positivista; dichas concepciones fueron incapaces de comprender el modo de ser del mexicano. La Independencia será uno de los signos evidentes que producirán cambios en el imaginario de la sociedad y en el individuo, los cuales están relacionados con la expresión y sentimientos para ser instituidos como propios. Este nuevo instituyente del imaginario que influirá en la identidad del ser se creará, además, con algunos elementos de la modernidad europeo-occidental, como son los ideales liberales que buscaron la emancipación, lo cual culminó en la revuelta independentista, en la búsqueda de la instauración de la República para la construcción de un Estado moderno. Asimismo, el acercamiento al pensamiento científico (el racionalismo) se refleja en la propuesta del positivismo en México. Estos elementos modernistas, quizás no adecuados para una realidad con graves desequilibrios sociales, económicos, educativos y culturales, buscarán en este periodo encontrar el sentido que le fue arrebatado nuevamente a la sociedad mexicana.

No obstante, se puede ver que en la Independencia la estructura social se mantuvo intacta, buena parte de la población seguía en las mismas condiciones de pobreza, dominada por caciques y latifundistas, quienes mantuvieron los privilegios otorgados desde la Colonia. La aparente movilidad y reconstrucción de la sociedad en el movimiento independentista, a través de la ideología liberal y democrática, sólo sirvió para conservar los privilegios coloniales.¹⁰ Podemos decir que se institucionaliza además un estado de desconfianza, indignación e indiferencia que permanecerá en la sociedad y que irá, simultáneamente, construyendo los obstáculos para el encuentro de sentido. Ignacio

¹⁰ Cfr. Octavio Paz, *Laberinto de la soledad*, p. 132.

Rodríguez Galván, poeta del siglo XIX, refleja en uno de sus poemas la actitud de indiferencia de los gobernantes:

Bailad mientras que llora/ el pueblo dolorido,/ bailad hasta la aurora/
al compás del gemido/ que a vuestra puerta el huérfano/ hambriento
lanzará./ *Bailad! Bailad!*/ Desnudez, ignorancia/ a nuestra prole afrenta,
/ orgullo y arrogancia/ con altivez ostenta,/ y embrutece su espíritu/
torpe inmoralidad./ *Bailad! Bailad!*¹¹

Encontramos una crisis moral en este periodo que se enfrenta con los valores. La dualidad del pensamiento es una realidad ante los intereses personales o de grupo. Para sobrevivir ante un movimiento armado que en un principio, rebasó las expectativas reformistas de los intelectuales y políticos independentistas fue necesaria la mentira y el cinismo.

El cuestionamiento de la verdad y el reconocimiento de una falsa moral en los dirigentes será una de las significaciones determinantes en los sentimientos de la cultura mexicana que se extenderá y alojará en el México contemporáneo. La mentira (la retórica acerca de la democracia, los actos fraudulentos) institucionalizada por los cabecillas políticos será una de las significaciones sociales que se sumará al imaginario de la sociedad, lo cual mantendrá al individuo en la desconfianza y en un estado de desesperanza.

Más allá de la institucionalización de la mentira, también encontramos, vinculadas de manera muy estrecha, las actitudes de cinismo de parte de la clase política: sólo son perseverantes en sus palabras y contradictorios en sus actos y sus gestos. Es exactamente lo que se inserta en la sociedad mexicana para crear nuevos sentimientos que se asumirán de forma cotidiana. Podemos decir que se institucionaliza, por las actitudes a las que hemos hecho referencia, un estado de desconfianza, indignación e indiferencia que permanecerá en la sociedad y que irá, simultáneamente, construyendo los obstáculos para el encuentro de sentido.

Al pueblo no lo engañaban, sabía que todo lo que se decía era mentira, que no era cierta la redención, que no era cierto el mejoramiento de

¹¹ Ignacio Rodríguez Galván, "Al baile del señor presidente", en Gabriel Zaid, *ob. cit.*, p. 426.

las clases proletarias, que, en cambio, era cierto todo lo contrario de lo que los políticos pregonaban. Se había acostumbrado a entenderles al revés y, por ello, se había apoderado de él un incurable escepticismo acerca de los ideales y de los gobernantes.¹²

En el periodo de la Revolución se habla de la sociedad *revolucionaria* que se considera el eje del movimiento para alcanzar el bienestar; por otro lado, se identifica ya un ser claramente definido; sin embargo, encontramos que en el discurso político hay una referencia al individuo de manera abstracta, subjetiva y sin fisonomía propia. En el lenguaje utilizado por los dirigentes de la revolución, por una parte, se hace referencia constante a los campesinos, indígenas, al pueblo en general, pero sólo como un discurso simbólico. No se individualiza; al contrario, se dirigen de modo abstracto a una sociedad despersonalizada: en la medida en que se hable de manera impersonal el sujeto se siente más alejado del *proyecto nacional*. En la revolución subyace la creación de un sentido, pero no tiene un matiz claro en los objetivos que se ofrecen a los individuos concretos.

Los fracasos y frustraciones que la modernidad refleja en la sociedad mexicana se pueden encontrar, por ejemplo, en las promesas incumplidas por parte de los actores políticos, en los fraudes electorales que impiden la democracia plena, en los graves desequilibrios sociales que todavía en la vida contemporánea se mantienen, en el retraso educativo y científico. Finalmente, factores que a lo largo de los años han instituido el imaginario del vacío que refleja el arraigo del *sinsentido* en los individuos.

El imaginario que la sociedad mexicana instituye —los sentimientos de displacer—, muestra vacíos, fisuras y huecos que el hombre padece de manera permanente. El desencanto, producto del desprecio por las expresiones tradicionales, la fuerte concentración de la riqueza en pocas manos, el desempleo, la falta de una real democracia, de educación, etc., se sumaron al instituyente de un imaginario del vacío de la sociedad mexicana; un ejemplo de ello lo vemos cuando José Emilio Pacheco en “El color del calor” nos dice:

¹² Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano*, p. 104.

No me explico que en un día gris pueda hacer tanto calor. Es como si el viento y la lluvia se hubieran ido para siempre y un vengativo Sol invisible reinara sobre el planeta muerto de sed.

Me dicen en la aldea: “Hay calor amarillo y calor verde. El de ahora es calor rojo. No, el infierno no ha ascendido a la superficie. Es que a causa del progreso la Tierra desciende al orbe subterráneo en donde sólo existe fuego oscuro. Poco a poco bajamos sin darnos cuenta hasta el centro en llamas. Nos fundiremos con la hoguera en que empezó este error ya irreparable.”¹³

Es un descender de la tierra para encontrarse con el *progreso* de la gran ciudad, como es la Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara, por ejemplo, para hallarse con la deshumanización, la violencia y la pobreza, males que producen conductas a las que no se les quiere mirar y que son impulsadas por la propia sociedad; están presentes en las alcantarillas y en la periferia, en los hoteles de paso, en la soledad de los habitantes de una urbe sobrepoblada. Habrá que sumar a las formas anteriores los ambientes recreados por José Emilio Pacheco para señalar las imágenes que circundan en el imaginario: los colores grises, la carencia de vegetación, espacios áridos y secos, pobreza, violencia. Estos son los escenarios que predominan en las ciudades y en las zonas rurales desérticas que envuelven al estado de ánimo del hombre.

El progreso, contrario al imaginario europeo-occidental, se entiende de manera diferente en los mexicanos, pues no está en la racionalidad, en la inversión en la educación, en la ciencia o en la tecnología para crear independencia y desarrollo económico; se encuentra en la apariencia de las ciudades, en las grandes obras de infraestructura, en la acumulación de la riqueza y en las fuertes inversiones por parte de capitales extranjeros. En la masificación de la sociedad se encuentra la sociedad abstracta, sin figura, indefinida; es lo que Hurtado llama “la disolución de ese sujeto”. La crudeza, como lo manifiesta José Emilio Pacheco en el poema en prosa titulado “Otro espejo”, recrea las imágenes de sujetos indefinidos que viven en una ciudad en caos, ya tocada por las consecuencias de la masificación de la sociedad:

¹³ José Emilio Pacheco, *La edad de las tinieblas*, p. 34.

Mala cara tiene “mi” ciudad a la hora en que la infame noche se convierte en otro día de horror. Ya somos demasiados en todas partes. Aquí parece concentrarse las multitudes que vienen del campo sin futuro a la ciudad en ruinas. Las niñas esclavas son prostitutas en cada puerta. Los adolescentes venden *globitos*, bolsas de plástico que contienen un gramo de *crystal*, la droga de los pobres, la más destructiva, la que causa más daños irreparables en el organismo y en el tejido social.

Pero es el *pharmakon nepente*, el elixir del olvido, el único escape provisional del infierno, tentativa de huir que sólo refuerza, ahonda y perpetúa el infierno.

Policías y ladrones, ya indistinguibles, hacen cuentas sobre el botín de la jornada nocturna. Circulan de mano en mano billetes en que se han impreso toda la mugre del país y del mundo manchado de sangre y la vida sin esperanza.

Pestilencia del aire envejecido. Cloaca Máxima que ha devorado a México entero, descomposición unánime del planeta. El rencor y el desprecio con que nos miran todos se multiplica en el resentimiento de la masa inorgánica. Cómo nos aborrece desde su acumulación insensata de basura, sus despojos, sus piedras, sus oquedades el cruel México pétreo donde nacimos y morimos.

Su fealdad externa e interna es el reflejo de la nuestra. Su corrupción es nuestra podredumbre. Su desorden responde a nuestro íntimo caos. Abomino lo que este vil azogue me devuelve. Yo también me parezco a la caricatura insultante grabada en el espejo del odio.¹⁴

En esta cita podemos ver con nitidez las imágenes de la oquedad y la desesperanza que se encuentran de manera cotidiana en las ciudades calificadas como modernas, y en las que sus habitantes tratan de salir de un infierno donde los consume el vacío.

La “concentración de multitudes” es un fenómeno que se ha extendido en gran parte del planeta. La aparición de la sociedad de masas se presenta como una de las estructuras más complejas y más representativa en el proceso histórico-social porque ha influido considerablemente en los sentimientos del hombre contemporáneo. Esta masificación tiene características propias en la sociedad mexicana; no se entendería sin

¹⁴ *Ibidem*, pp. 47-48.

reconocer la tendencia a la urbanización que se lleva a cabo después de la Revolución. Hay una conformación de sectores rurales y urbanos que, al masificarse, destruyen toda expresión cultural propia y, reunidos a través de la instrumentación política, buscan atender a los intereses de poder. En México, dice el antropólogo Eduardo Nivón, “la cultura de masas es el resultado de un proceso político ocurrido en las sociedades en el tránsito de modernización y no el efecto de un proceso de desarrollo tecnológico en la comunicación [...]”.¹⁵ En esta percepción se reconoce una posición diferente a la tradicionalmente concebida como cultura de masas, resulta más afín y realista a la sociedad contemporánea mexicana.

El nihilismo (si queremos utilizar un concepto europeo que hace referencia a la pérdida de valores) en el contexto mexicano se expresa en novelas como *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; estas obras retratan la descomposición de la clase política. La moral y la ética son quebrantadas por la traición y la hipocresía. También se muestran los sucesos de las provincias a través de sus pobladores, quienes son manipulados por los poderes de la iglesia, familias acaudaladas o políticos locales. Un ejemplo más puede encontrarse en la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, o en la dramaturgia de Rodolfo Usigli, quien en *El gesticulador* refleja las relaciones hipócritas de los políticos para lograr mantener el poder.

La conciencia de no ser es perceptible en los personajes que advierten su realidad; la novela de Josefina Vincens titulada *El libro vacío* presenta dentro de la vacuidad el sentir del hombre, un ser común que trata de escribir para poder ser diferente dentro de una sociedad que no le da sentido a su existencia pero, al mismo tiempo, se enfrenta a la incapacidad de no poder decir nada, veamos un pasaje de dicha obra:

Pero también pienso que si no hablo, de él, que ha sido lo mejor de mí, ¿de qué voy hablar? ¿De este que soy ahora? ¿De este en que me he convertido? ¿De este hombre oscuro, liso, hundido en una angustia que no puedo aclarar ni justificar, porque los motivos que la provocan no son explicables?

¹⁵ Eduardo Nivón, “Modernidad y cultura de masas”, en Esteban Krotz., *La cultura adjetivada*, p. 70.

Imagino que proviene de que en muchas ocasiones me siento profundamente solo. No me vasta la compañía entrañable y diaria de mi mujer y mis hijos. ¿Por qué no puedo tener también la de otro hombre cualquiera, la del ser humano que pasa a mi lado casualmente, en el preciso instante en que yo siento un cálido e imperioso anhelo de comunicación? ¿Por qué no puedo ser así?

No; todo lo guardamos para compartirlo, si acaso, con un reducidísimo número de seres humanos, como si los demás no existieran o fueran incapaces de entendernos y amarnos [...].¹⁶

Estar con uno mismo es encontrarse con la asfixia de tenerse y de hablarse, de repasar y reconocer las propias miserias causadas por la dispersión de la individualidad o por la pérdida de una figura propia que ya no alcanza a distinguirse del otro; es decir, se trata de identificar dolorosamente la oscuridad en la que uno puede vivir. La soledad y el desamparo que circundan al personaje le provocan un gran dolor. Es el individuo vacío e invisible, incoloro, el *ninguno* del que nos habló Octavio Paz y al que alude José Emilio Pacheco:

A la velocidad con que extinguimos las especies pronto la dorsa habrá desaparecido bajo el cambio climático. Esta flor sólo se da en el Valle de México. Se distingue por ser invisible. Crece en los pavimentos y en los muros, en los cables eléctricos y en los desagües. Nadie de fuera puede reconocerla porque no tiene olor. Únicamente los de aquí sabemos hallar dorsas: su aroma a Nada nos acompaña desde la cuna.¹⁷

La nada la vemos en la época actual cuando los individuos se evaden a sí mismos al intensificar sus actividades cotidianas, en actitudes de indiferencia, en el sentimiento de soledad y de melancolía. Esta última es un estado característico del mexicano, según Roger Bartra. La razón de ser del melancólico es vivir con ese sentimiento de ausencia del otro que se torna irreal. Veamos la precisión de José Emilio Pacheco para mostrarnos con breves líneas la sensación de ausencia en el poema titulado “No me preguntes cómo pasa el tiempo”: “A nuestra antigua

¹⁶ Josefina Vicens, *El libro del vacío*, pp. 56-57.

¹⁷ J. E. Pacheco, *La edad de la tinieblas*, p. 38.

casa llega el invierno/ y cruzan por el aire las bandadas que emigran./ Luego renacerá la primavera,/ revivirán las flores que sembraste./ Pero nosotros/ ya nunca más veremos/ ese dulce paraje que fue nuestro”.¹⁸

La melancolía trae consigo el retraimiento del sujeto; hay una perturbación del amor propio y empobrecimiento del yo; se siente menos que los demás y sin confianza; a tal grado que su enojo, a pesar de ser originado por el ser anhelado, lo revierte contra sí; se retrae hacia el yo como una expresión de autodestrucción. La introspección lo hace preso de sí, y es tan exacerbada la importancia personal que por la autocompasión deja de mirar su entorno y ello lo hace alejarse de la realidad.

Las revueltas civiles (Independencia y Revolución) fueron la expresión de los anhelos inalcanzables, los deseos que encerraban grandes fantasías; cuando se alude a estas guerras hay un dejo de cierto dolor y se trata de encontrar una identidad maltrecha a través del pasado; esto provoca y despierta, al mismo tiempo, reacciones contra el lenguaje y fantasías frente a un discurso vacío, de aparente nacionalismo, para dejar entrever el verdadero sentimiento del ser mexicano que busca recobrar lo perdido o lo olvidado. El poema “Alta Traición” de José Emilio Pacheco refleja, desde el título, el reclamo de esas quimeras nacionalistas por lo que verdaderamente tendría que ser la patria: “No amo a mi patria. Su fulgor abstracto/ es inasible./ Pero (aunque suene mal) daría la vida/ por diez lugares suyos, cierta gente./ puertos, bosques de pinos, fortalezas,/ una ciudad deshecha, gris, monstruosa,/ varias figuras de su historia,/ montañas/ (y tres o cuatro ríos)”.¹⁹

La melancolía también se expresa, y quizá con más crudeza, en la era del florecimiento industrial que en el México moderno tiene algunas particularidades. Aunada al advenimiento del catolicismo, la irrupción tecnológica en ciudades, específicamente en la Ciudad de México, es especialmente violenta para el ánimo vulnerable y sentimental que se construye la vida del campo. La mayoría de la población que albergó el Distrito Federal, con ese afán centralista, se conformó de hombres que pertenecían a zonas rurales, quienes de un estado emocional tradicionalmente contemplativo pasaron a trastocar sus valores y vivir en un mundo ensordecedor: “El insomnio, lo mismo que una

¹⁸ J. E. Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

enredadera,/ se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,/ y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,/ la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo”.²⁰

En la cultura mexicana, la melancolía se manifiesta con algunas otras particularidades que se suman a las comentadas. Hay una referencia directa a la muerte y ello relaciona al mexicano con la nada, la cual se expresa en la introspección del individuo. Dicho estado es, por lo tanto, la renuncia al presente y también a las expectativas, ya que la introspección detiene el tiempo en el pasado y no permite que nos remita al presente ni al futuro.

En resumen, podemos aseverar que las imágenes acerca de la vacuidad que nos da la literatura mencionada en este trabajo es sustancial y relevante. Aun en la aparente inexactitud que nos pudiera aportar la literatura en lo referente al conocimiento puro, según Platón, creemos que desde las imágenes se puede constatar el descubrimiento del ser en todas sus dimensiones.

En los breves pasajes asentados descubrimos que el imaginario del vacío en el mexicano contemporáneo se refleja con toda nitidez. Las imágenes, sea en los sentimientos o en los ambientes, hacen evidentes la percepción de la vida. Es palpable la disolución del hombre, así como el sentimiento de soledad, angustia y preocupaciones por su presente y futuro.

Las significaciones sociales que han instituido a la sociedad han creado el imaginario al que nos referimos. Desde el rompimiento con sus dioses, la subyugación religiosa, la imposición de una modernidad —fallida, imposible de adecuar a una realidad mexicana—, han ido forjando en la mente el vacío y la desesperanza. Es una historia que día a día se fue creando entre la muerte y la mentira, sustentada en una sociedad mayoritariamente pobre y con grandes carencias en la educación. Son las condiciones que se prestan como caldo de cultivo para jugar con la palabra.

²⁰ Manuel Maples Arce, *Prisma*, en <http://www.poemasde.net/prisma-manuel-maples-arce/>, (Consultado: 31 de enero de 2011).

Bibliografía

- Carrasco, Pedro, “La sociedad mexicana antes de la Conquista”, en *Historia general de México*, México, SEP/Colmex, 1981.
- Castoriadis, Cornelius, *Una sociedad a la deriva: entrevistas y debates (1974-1997)*, Trad. Sandra Garzonio, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- “Consejos de un padre náhuatl a su hija”, en: <http://www.ecovisiones.cl/tradiciones/articulos/cartanahuatl.htm> (último acceso: 2 de noviembre de 2012).
- Krotz, Esteban, *La cultura adjetivada*, México, UAM-Iztapalapa, 1993.
- León-Portilla, Miguel, *Antología de Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, 1983.
- Maples Arce, Manuel, *Prisma*, en: <http://www.poemasde.net/prisma-manuel-maples-arce/> (último acceso: 31 de enero de 2011).
- Pacheco, José Emilio, *La edad de las tinieblas*, Era, México, 2009.
- , *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. Tomo II, México, Conaculta, 1992.
- Vicens, Josefina, *El libro del vacío*, México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1985.
- Villegas, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Westheim, Paul, *La calavera*, México, Era, 1971.
- Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1987.

POÉTICA Y ESPECIALIDADES EN LA DRAMATURGIA DE HUGO ABRAHAM WIRTH

*Thelma I. Ramírez Cuervo*¹

No soy un hombre
mujo
soy más idiota que el rayo
que ríe a carcajadas
quiero hacer un barullo
tan grande
que ya nadie oirá a nadie.
George Bataille, *Poemas*

Yo me conmuevo

Hugo Abraham Wirth es uno de esos autores que me provocan un efecto semejante al de las lecturas de Bataille. Mis evocaciones más nítidas de *La fe de los cerdos* (2003), son el erotismo guarro de un juego sadomasoquista e incestuoso que tiene por testigos a un poster de Thalía y la imagen imborrable de un bebé abierto en canal. Más allá de lo que cuenta la obra, asistí en carne propia a las terribles escenas que engalanaban los escaparates de un cine en mi ciudad: fotografías de un niño muerto como si durmiera; en la barbilla, debajo de un grueso tajo de piel ya podía distinguirse un bulto blanco que obligaba a detener la mirada y a tratar de asimilar que aquello era un paquete de “coca”; una imagen chocante que no me permitió ni saber el nombre de la película. De eso harán unos 17 años.

Lo mismo habría sucedido con *Las once mil vergas* de Apollinaire de no haber sido porque, en ese caso, no había imágenes de por medio. Encontré el librito tirado en una banqueta disfrazado de revista

¹ Egresada de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y de la Maestría en Literatura Mexicana en esa misma universidad. Cuenta con distintas publicaciones, participación en proyectos de investigación, redes, cuerpos académicos y reconocimiento a Perfil PROMEP.

para adultos, con un contenido que, amén de terrible, despertó mi morbosidad a tal extremo que comprendí gustosa la masturbación y la escatología a un mismo tiempo.

Obras van y obras vienen, lecturas, imágenes y autores, pero la sordidez acendrada en mi interior, bruñida con literatura, cine y prácticas no tan morales, se regocija ahora en el teatro con las lecturas de Wirth. Esa es mi empatía con este autor.

Es un símbolo de la verticalidad de lo humano, el signo más evidente que distingue a nuestra especie de las otras.

Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*

La capacidad de abrir las cosas para que quepa el mundo²...

Tengo la idea de que la obra de Wirth ha transitado por al menos tres periodos de búsqueda, observables en la espacialidad donde se desarrollan sus personajes. Esta idea no toma en cuenta los años de publicación de cada texto sino la unidad estilística que puedo percibir. Uno de esos periodos, entonces, tendría como sus mejores representantes a las obras de *El día de la intolerancia...*, *Constantina no estaba* (2004) y *Despojos para un lunes* (2008).

Abres la página y de inmediato tu vista se tropieza con tres columnas, tres espacios habitados con dos personajes cada uno, todos ellos conectados por una misma situación: la existencia de Constantina. Pero el reto está en la simultaneidad, puesto que el autor toma lo que Griffero llama “formato universal narrativo”, la horizontalidad de la hoja en blanco para, a su vez, dividirla en una suerte de viñetas que suceden a un mismo tiempo.

Cuidadosamente organizadas, el autor ha tenido el acierto de colocarlas en diferentes niveles; el interior de un *penthouse* “el más alto”, la calle y la vista exterior de una ventana que se encuentra, aparentemente, a la misma altura que el *penthouse*. El asunto no para ahí, puesto que también se arriesga a provocarnos con la idea de un espacio íntimo, materializado, según el texto, a través de un refrigerador; metáfora, creo, de la psique de Horacio —marido de Constantina— que encierra

² Luis de Távira, “La medida del mundo”, en *Paso de gato*, p. 32.

no sólo todas sus fantasías sino la clave de interpretación del texto cuya temática es, como bien dice su nombre, la intolerancia; concretizada en un cuerpo destazado que Horacio va comiendo poco a poco.

El espacio entonces es rico, complejo, absoluto, contempla todas las dimensiones y todas las tendencias: adentro y afuera (interior-exterior), arriba y abajo (horizontalidad-verticalidad), profundidad y superficialidad; todas las fuerzas: ascendente, descendente y expansiva, permitiéndonos jugar con el espacio y el tiempo como una dimensión más. La acción es simultánea. Frente a nosotros, en el texto, en la página poblada se extiende el universo *vasto*, ese mismo que, según Bachelard,³ reúne a los contrarios.

Es difícil comprender las posibilidades de esta obra si no pugnamos por establecer una imagen en nuestra mente, eso que para mí se han convertido en ejercicios para la construcción de un espacio dramático y que seguro es una práctica cotidiana en el director de escena, el actor y —por supuesto— el dramaturgo.

Así, imagino que cada dupla de personajes que compone las escenas es en sí misma una obra de teatro. Apelando a la verticalidad propuesta ya desde el aspecto gráfico de la página, la presencia inferida del edificio permite una sospecha: el simbolismo de tres niveles del cosmos, desde lo subterráneo hasta los cielos y más allá. Si es posible, a partir de la verticalidad, comparar al edificio con el cuerpo humano, entenderemos que el refrigerador en el *pentahouse* implica un espacio semejante al que ocupa en nuestro cerebro la imaginación y ahí los cielos no podrán servir de acotamiento, por ello es posible que figuras como Blanquita (personaje de una novela escrita por Constantina) y un Muñeco de nieve, puedan cobrar vida; al menos vida teatral.

Esta verticalidad también se experimenta en *Despojos para un lunes*, pero se sintetiza en dos niveles aparentes: la zotehuela y el primer piso. Aquí nuevamente el espacio se dilata, se desdobra en múltiples posibilidades: la ventana por donde se observa la puerta, los hoyos en la pared del baño, la alberca de plástico, los binoculares... quiero decir que estos no son sólo elementos escenográficos o de utilería; son espacios dentro de los espacios, medios para que la teatralidad no se establezca sólo a partir de la acción conflictiva, sino de una acción donde el espacio mismo es causa y consecuencia.

³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 230.

El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de afuera y lo de adentro son dos íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

La intimidad es una construcción

Intervenciones (2012), en cambio, es un texto mucho más íntimo, sus aperturas son siempre hacia lo interno, hacia el espacio-tiempo, hacia el pasado. Juega con las dimensiones a través de un espejo y de pequeños mensajes; intervenciones justamente de una realidad que, a pesar de pertenecer al pasado, no se le observa como tal. ¿Cómo es esto?, en primera, habrá que recordar una lección: en el teatro todo sucede en tiempo presente... y el presente no sólo es difícil de actuarse sino de escribirse. ¿Cómo es posible que yo, ser humano en el aquí y ahora, en el tiempo presente, tenga un cuerpo y una mente cruzado por miles de circunstancias que sin pertenecer a este momento, me afectan? Hay una parte en cada uno de nosotros —por ejemplo— que siente ese algo en contra de su madre, el regaño que no ha superado nunca, la esperanza de realizar un sueño de la secundaria, o la imagen de una fotografía, algún recuerdo... y todo eso está en el presente. Como si a pesar del tiempo transcurrido continuáramos siendo, existiendo en todos los momentos y edades de la vida, sólo que en diferentes planos. Para escribirlo entonces, en esa planicie que nos ofrece la hoja en blanco, son necesarios algunos elementos, *Intervenciones* a través del espejo, el espejo que es puerta de otros planos, recaditos con palabras, palabras que trascienden, la imagen suspendida de un escenario que parece ser siempre el mismo. En todas las escenas el autor propone un sofá de dos plazas y una pequeña mesa de centro, y refuerza uno de los personajes “no puede mover o sustituir ningún mueble o accesorio de los que ve aquí”.

Intervenciones, *Fragmentos de desastres personales* (2011), *Tangram* (2011), *Fotograma* (2010) y probablemente *Fisting* (2006), pertenecerían a esa otra etapa o momento de búsqueda que —como ya explicaba— se decanta en los espacios íntimos. Todo el movimiento de estas obras está hecho para revelarnos algo interno de los personajes. Los espacios aparentemente cotidianos encierran siempre ese cuarto oscuro donde, por lo general, se llevan a cabo las atrocidades. Puede identificarse con

eso que la crítica literaria (Greimas propiamente) dio en llamar espacio utópico: “el lugar fundamental donde el hacer del hombre puede triunfar sobre la permanencia del ser”.⁴ También es comparable con la dialéctica de lo de adentro y lo de afuera propuesta por Bachelard.

La intimidad de estas obras se construye a fuerza de la apropiación, de algo que consideramos como nuestro y que nos hace únicos, se reserva algún resquicio donde podemos tener el dominio absoluto de la situación y de las personas respecto a la realización de nuestros deseos. *Fragments* va y viene por diferentes espacios cotidianos: la farmacia, la oficina... pero las claves del texto se muestran en un cuarto, en el departamento de Sergio y a través de la voz del personaje de Blanca: “Necesitamos poseer algo para sentirnos seguros” —dice esta—. Justo esta posesión es lo que se explora, el dominio de sí mismo, la capacidad de poner a prueba nuestro raciocinio a partir de la transgresión, de tal suerte que —en general— los espacios íntimos en los personajes de Wirth son aquellos ligados con la transgresión. Sodomía, brutalidad y tortura hay en todos ellos, ¿por qué? porque el ser, siguiendo las ideas de Bataille, sólo puede ser libre en su vuelta al instinto, a la animalidad, sueño que no habrá de alcanzarse debido a nuestra conciencia humana: la conciencia de la muerte y con ello del bien y el mal; las cosas que te acercan o te separan de la supervivencia.

Fisting, es el claro ejemplo de lo antes descrito y, para no relatar el texto, baste con describir que, si bien Wirth solicita tres espacios, el espacio íntimo no es aquél donde se encuentran las amantes, ni el privado de un burdel sino, justamente, el espacio indeterminado en el que no existe luz, el de apropiación donde tres hombres con lentes de visión nocturna se atreven a vulnerar a su víctima una vez más a través de la fotografía. La luz de unos flashazos nos permite entrever espacios de luz en la tortura, como unos ojos en el intento por despertar.

El hombre primitivo le da al tiempo un sentido metahistórico que le permite pensarse a sí mismo como especie dentro del cosmos, como una eterna renovación en el que la innovación —lo totalmente nuevo— y lo irreversible no tienen cabida.

Isabel Galicia, *El relato simbólico en la danza de los tejoneros*

⁴ Algirdas Julien Greimas, “Secuencia III: el paseo”, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, p. 85.

*Sólo quiere ser captada directamente, violada en el sitio, iluminada en su detalle*⁵... Hay en la fotografía algo inquietante. Por un lado, la fijeza que nos permite captar un espacio-tiempo irrepetible, conservarlo y, en este sentido, “revivirlo” como si no perteneciera al pasado. Por otro, su movilidad y dinamismo que permite, a partir del fotograma, tener una secuencia de aparente desplazamiento. Intuyo que la mirada del autor, y la de sus personajes, es siempre una visión filtrada por espacios que poco a poco construyen una realidad. El filtro a través de una cámara que dilata el tiempo y nos lleva a rebuscar en el pasado, que como ya se ha dicho, es una suerte de “pasado continuo”, distanciado —como sucede en *Fotograma*—. Otros filtros serían la luz de un flash, la luz de un refrigerador, pequeños mensajes de papel, hoyos en la pared de un baño, ventanas, la cortina, psicotrópicos como fundamentos de una espacialidad que nos otorgan una visión particular del mundo...lo importante aquí, antes de hacer una lista interminable de elementos, es remarcar la vastedad de las obras. Multidimensionales, llenas de símbolos, “pequeñas trampas”, guiños para retar al director de escena, los actores y su interpretación.

Dos cuerpos que se encuentran son siempre hermanos. Se ven uno al otro tal como los echaron al mundo: se encuentran tal como son en el umbral del mundo, como se encuentran los hermanos. Los amantes desnudos son siempre incestuosos.
Tomás Segovia, *Figuras y secuencias*

¡Ese texto está enfermo, hasta para mí!

Hay además otros elementos que recorren la obra de Wirth en su totalidad, tal vez el más llamativo es el que hace alusión al sexo en una amplia gama de variantes. No cualquier sexo, sino el que consideramos abyecto, el perverso: voyerismo, sadomasoquismo, pedofilia, incesto, *bondage*, coprofilia, sexo anal, travestismo, etc. Sin embargo, la crudeza de estas prácticas se halla en la sugestión, en el espacio que la simple lectura de estas escenas abre en nuestra mente. Esto es así puesto que Wirth no pone nunca en acción el acto sexual sino que lo difiere. El

⁵ María Margarita de Haene Rosique, “Qué silencio ¿es así el mundo? Cuando las imágenes callan”, *Arte y silencio*, p. 42.

hecho como tal estará por venir, o ya ha pasado o sucede en forma paralela a manera de reflexión “filosófica” como en el texto de *Ositos y el misterio del culo* (2003). El sexo está diferido, inunda los diálogos pero no se convierte nunca en acción, no está en el presente teatral pero activa en el lector el erotismo y la morbosidad, genera una “visualidad espacial” fuera del texto y fuera de la escena que no tiene necesidad de resoluciones complejas, puesto que la imaginación de cada espectador o lector resuelve en sí mismo y en la demarcación particular de lo que le es íntimo, sagrado o transgresor.

Más que hablar de sexo en las obras de Wirth, tendríamos que hablar del erotismo. Las particularidades de la sexualidad humana, su conciencia que va más allá del instinto, se revelan en este tipo de prácticas que dejan de lado la supuesta naturalidad del acto sexual, las escenas nos permiten ocupar el lugar del voyerista y, en la medida en que ese juego sea evidente como en *La fe de los cerdos* —por ejemplo—, o como en la primera escena de *Fisting*; en la medida en que ese acto nos permite sentirnos poderosos como en *Fragments... El día de la intolerancia* o *Intervenciones*; en la medida en que nos dé la esperanza de ser intocables como en *Despojos para un lunes*, en esa medida, cada cual habrá de identificarse, porque el erotismo restablece nuestra humanidad a pesar de ser tan descarnado o justamente por ello, por la posibilidad de llegar al desgarramiento.

La fe de los cerdos es cruda, porque la apertura en canal es ya de por sí una imagen terrible del vacío, no cualquier vacío; es el nuestro. El cuerpo es un espacio hueco, tangible e ilusorio, objeto de piel donde se transportan mercancías o bien deseos; el niño es un bolso, un muñeco, un costal. Sin embargo, por muy crudo que parezca, no podemos apartar la vista. Nuestra humanidad continúa fascinada con la muerte, sobre todo con la que es violenta, sobre todo cuando se trata de matar aquello a lo que hemos dotado de tanto valor como la infancia.

Los niños esperan siempre algo importante... En una noche así, todo puede suceder [...]. Es por una noche así que comienza mi teatro [...]. Los niños esperan siempre. Toda mi vida he esperado algo que, estaba seguro, habría de producirse.

Tadeuz kantor, *Utopías desplazadas*

“Ya no tengo un bebé”

En Wirth, al menos en estas obras, los niños o la imagen de infancia aparecen como medio, son puente y herramienta para conseguir algo. Nuevamente se apela a la información del que mira o del que lee. Ese espacio imaginario que decodificamos, pues en la mayoría de los casos los niños no accionan pero están ahí, su sola presencia como un reducto de esperanza, de fe, inocencia o pureza; ideas comunes que hemos forjado respecto a ellos, sobre todo si se nos muestran frágiles. En *La fe de los cerdos* el niño tiene hambre, en *Despojos para un lunes* es alérgico o puede hacerse daño, en *Fotograma* la infancia desplazada —pues pertenece al pasado— es vulnerada simplemente por ser eso; infancia, un espacio-cuerpo y un tiempo sobre los cuales es posible ejercer alguna autoridad. Algo semejante ocurre en *Intervenciones*, donde la corrupción se da en otras formas como la separación y el desarraigo.

Bien mirado, el desarraigo existe en todos ellos: el hijo que no es el hijo sino del cuñado, producto del incesto y por el cual no debería sentirse nada; el niño separado del padre y también de la madre que trabaja todo el día; la jovencita que no es hija sino amiga de su madre, los hermanos que bajo la idea de una sospecha se fueron alejando de los padres hasta encontrarlos culpables. Me pregunto entonces si la representación de la infancia debe ser tomada como un símbolo y si es una etapa en el tiempo o es un espacio que a veces en los textos está representado como un bulto, generalmente es un ser adormecido e inconsciente.

Y es que no puedo, dentro de todo este conjunto, dejar de pensar en el tiempo mítico. No a la manera de Bachelard, donde se le observa como pleno y cabal a partir de la fenomenología de lo redondo, sino más bien como el tiempo imaginado donde es posible comprender la totalidad que es a la vez espacio. Sólo el diseño de este tiempo-espacio puede justificar la pervivencia de *Fragmentos* o de *Intervenciones*, porque alberga y comprende que *todo* —diría Lapoujade— *está en todo*.⁶

Julio: Te daré tres razones por las que me niego rotundamente.
Primera: siempre lo hemos hecho así [...] Segunda: el muro

⁶ Isabel Galicia López, “Capítulo IV: lo redondo, el centro y el árbol”, *El relato simbólico en la danza de los tejoneros*, p. 98.

es el intermediario, el tercero en esta relación [...]Tercera: tu departamento es demasiado pequeño igual que el mío.

Hugo Wirth, *Despojos para un lunes*

Las tres tendencias

Otro elemento que se distingue también en la obra de Wirth, es su gusto por las triadas. Elemento por demás simbólico que enfatiza la síntesis en la estructura espacial y la resolución escénica solicitada por el autor. Tres son los espacios de *Constantina* y tres las parejas que habitan cada uno de ellos. Tres los personajes en *Los Ositos* y *el misterio del culo*. Tres espacios nuevamente en *Fisting* y tres las presencias semidesnudas que, fascinadas ante la agonía, buscan una respuesta respecto al qué nos aferra a la vida, puesto que la duda no parece ser lanzada exclusivamente para el personaje de Wanda sino a los espectadores en general que, según los propuesto, estarán en medio de la oscuridad. Tres una vez más en *Tangram* y, aquí, junto con sus múltiples hasta llegar al nueve. Para muchos autores el tres es la organización natural del mundo, ya que abarca todos los ámbitos, dos extremos del mundo; los opuestos y un término medio. Tres es la santísima trinidad, el ordenamiento del mundo: cielos, atmósfera y tierra o bien, infierno, tierra y cielos; tres las fuerzas: ascendente, descendente y expansiva; tres los tiempos: presente, pasado, futuro; tres el ordenamiento del discurso: principio, nudo y desenlace. Ciertamente, la mayor parte de las obras mencionadas se ordena de una manera “clásica”, sin grandes sobresaltos a nivel de fábula. No obstante, esa limpieza nos permite observar una tensión creciente donde el actor puede desarrollar un personaje, un carácter y una forma (cuerpo e imagen) para realizar la acción. Lo cual es de agradecerse puesto que no descuida el trabajo actoral ni la presencia del cuerpo del actor dentro de la escena.

La cinematificación de la escena no se refiere a transformar al teatro en cine. Si no a recuperar su gramática de narrativa espacial, a nuestra narrativa espacial (Elipsis-planos, secuencias, etc.) y en la actuación, a definir que se habla siempre desde un lugar nunca desde el escenario, y reconocer para el realismo teatral que el realismo actoral no está relacionado con el concepto de realismo teatral (estilo). Que la actuación es orgánicamente

siempre realista, y lo que cambia es el contexto donde esta actuación se genera.⁷

Todo trabajo hecho con placer es arte, aún el trabajo sucio...

Cuando estudiantes, mis compañeros y yo teníamos una de esas frases que, tomada de una puesta en escena o una lectura, te matan de risa por ridículas, incoherentes, fuera de lugar, mal actuadas, mal ensayadas, etc. “Eso no me está pasando” —creo que decía una de mis favoritas—; así que de inmediato comenzamos a desvirtuarla por un “esto que me está pasando no me está pasando a mí”. Era de la puesta en escena de *Trabajo sucio*, y la recuerdo ahora pues el deseo de evasión o —más bien— de distanciamiento del personaje, se halla implícito en esa frase buena, mala o risible. Ese mismo deseo se establece en Wirth como mecanismo, no sólo en la mente de los personajes y sus diálogos, sino en el discurso total.

Un distanciamiento no del tipo brechtiano y sus preocupaciones sociales, sino más cercano al absurdo como el juego truculento de quien se observa en una fotografía, ¿cuántos de nosotros hemos observado una fotografía propia sin reconocernos?, o un vídeo donde nos sentimos ajenos: ese de ahí no soy yo mismo, pero de él surjo, soy su consecuencia. Esa distancia reviste un sinsentido... esa incongruencia entre yo y mí mismo, ¿acaso no es el fundamento para la ironía?

Cuando me dicen que los textos de Wirth están enfermos, que son muy fuertes, están tocados o, como dicen otros: “el autor está dañado”, pienso en la ironía, en el umbral de dolor de cada uno, y con ello en la formación y experiencia, puesto que los parámetros para definir a algo como violento o no son cambiantes; más allá de la esencia violenta o pacífica de la humanidad, nuestra idea de lo que es o no es violento se define a partir de estatutos socioculturales, forma parte —al igual que la teatralidad— de un imaginario en permanente desarrollo. ¿Dónde entonces radica esa violencia de los textos de Wirth? ¿En la posibilidad de abrir a un niño?, ¿en el misterio que implica la posibilidad de un buen sexo anal?, ¿en la acción de cortarse la lengua?, ¿clavar un cuchillo? o ¿en la sangre con que aparecen algunos de sus

⁷ Violeta Espinoza, “Sobre la dramaturgia del espacio” en <http://www.griffero.cl/entrev.htm#violeta>. Consultado el 03 de octubre del 2012.

personajes, quejidos, llanto y golpes a los que no asistimos pero que existen en el actor al salir a escena? ¿En un niño que duerme el sueño de la muerte por efecto de unas pastillas que no le vimos tragar?, ¿en el llanto que no escuchamos?, ¿el hedor que no percibimos?, ¿las partes de un cuerpo congelado?...

En cierto modo y no en todas las obras, Wirth es escrupuloso, deja que la mayoría de las perversiones se construyan en nuestra mente, detrás de una cortina, como en la *Fe de los cerdos*, en el cuarto de al lado o en un tiempo que no hemos visto. Sus últimas obras, sin embargo, cuentan ya con acciones más agresivas, según la clasificación de Tillyard.⁸ Habremos de observar en estas obras algunos de los usos de la violencia trágica, las que se refieren al sufrimiento y la capacidad de soportarlo; la de destrucción y reparación y, por último, la del sacrificio y la expiación. Mucho más explícito, Wirth, en sus últimas obras parece situar la exploración en los juegos de poder, en el sometimiento y la esclavitud sexual y psicológica donde se pierde la jerarquía, ¿quién depende de quién?

Siempre he creído que es mucho más fácil ser esclavo, pues hay una descarga de la responsabilidad. Dejo de preocuparme por mi vida, que de ahora en adelante depende de otro, sin importar mucho lo que haga o deje de hacer. Uno se acostumbra, porque la falta de preocupación también es libertad. En esa ruptura del ser libre y socialmente aceptado, al ser esclavizado o al ser que esclaviza hay también una ironía. Un espacio se abre, una distancia que nos permite observar o crear el cuadro de transgresiones de las que somos capaces pero que al mismo tiempo nos protege, un mecanismo de defensa que se establece a partir de un escenario: Ese no soy yo, yo no hago eso, lo he pensado pero no lo haría, eso no es posible.

En este sentido, *Los ositos y el misterio del culo* y *La fe de los cerdos*, (que podrían funcionar como otra etapa) son mucho más directos, explícitamente sucios puesto que hablan de desechos humanos, y es tanta nuestra repulsa a lo que viene de nosotros mismos —lo que es objetivo, podemos tocarlo— que preferimos reírnos y escapar. Mucho menos violento es ver un golpe que imaginar las heces. Mucho más hermosa la vulgaridad del amor a la mexicana que pensar en amar a alguien como se merecería.

⁸ En el libro de E. Bentley, "La tragedia", en *La vida del drama*, p. 267.

Con todo, las obras de Wirth me parecen bellas, morbosas, adictivas son algo bueno que debe compartirse quitándonos de encima los prejuicios.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1997.
- Bataille, George, *Las lágrimas de eros*, Trad. de David Fernández, Barcelona, Los 5 sentidos, 1981.
- _____, *Poemas*, Trad. de Ignacio Díaz de la Serna, México, El Tucán, 1995.
- Bentley Eric, *La vida del drama*, Trad. de Albert Vanasco, México, Paidós, 2002.
- Cabrera Daniel, *Fragmentos del caos, filosofía sujeto y sociedad en Cornelius Castoriadis*, México, Biblos, Universidad Veracruzana, 2008.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Trad. y notas de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009.
- De Tavira, Luis, “La medida del mundo”, *Paso de gato*, 2007, año 6 Número 30, Julio/Agosto/ Septiembre.
- De Haene Margarita, “Qué silencio. ¿Es así el mundo?”, en *Arte y Silencio*. Carretero, Giménez, Jiménez y De Haene (Comp.), México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012.
- De Haene Rosique, María Margarita. *París y la fotografía, pasión de luz/ mirada fotográfica y visión moderna*, México, Universidad de Querétaro, 2009.
- De la Serna, Díaz Ignacio. *Del desorden de Dios*, México, Taurus, 1997.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Espinoza, Violeta, “Sobre la dramaturgia del espacio” 1999 en: <http://www.griffero.cl/entrev.htm#violeta>, último acceso: 03 de octubre de 2012.
- Galicia López, Isabel, *El relato Simbólico en la danza de los tejoneros*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.
- Greimas, Algirdas J., *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1983.
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, Conaculta, 2003.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Trad. de Julio Escobar, España, Siruela, 2002.

- Wirth Hugo Abraham, “Despojos para un lunes”, *Paso de gato*, 2009, Número 36.
- ___, “La fe de los cerdos”, en *Cuadernos de dramaturgia mexicana- Paso de gato*, 2007, número 2.
- ___, “El día de la intolerancia... y Constantina no estaba”, en *Tramoya*, Universidad Veracruzana, 2009, número 98.
- ___, “Fisting”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Fotograma”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Los ositos y el misterio del culo”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Tangram”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Fragmentos de desastres personales”, texto inédito cedido por el autor.
- ___, “Intervenciones”, texto inédito cedido por el autor.

IMAGINARIOS DE LA MEMORIA EN LA MIRADA FOTOGRÁFICA

María Margarita de Haene Rosique¹

...a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
(...) invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante...
Octavio Paz

Presentación

Con la intención de comprender el papel que juega la fotografía en tanto configuradora de un imaginario visual contemporáneo, se aborda en este texto la relación que mantiene con los conceptos de *imaginario creativo, olvido y memoria*.²

La cultura contemporánea se define por una saturación de imágenes; pareciera que la totalidad de la existencia estuviera expuesta a un impacto visual que fluye a la par de la fugacidad que la caracteriza. Ante esta afluencia cotidiana de una oferta persistente de imágenes huecas que aluden a la semejanza y al estereotipo realista, las posibilidades evocativas de la memoria se ven disminuidas; lo que ocurre en realidad es que el imaginario creativo está en riesgo y parece que el valor que tradicionalmente se ha dado a la fotografía en tanto salvaguarda de la memoria ha perdido sustento.

Nunca antes, según parece, la imagen —y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar

¹ CA Arte Contemporáneo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro.

² Algunas de las consideraciones del presente texto se presentaron en el Primer Congreso Internacional Social Media MX: Redes, Tecnología y Sociedad. ITESM campus Ciudad de México, 2010.

y comprender dicha multiplicidad— se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico.³

La fotografía ha diversificado sus formas de representación sin modificar, en apariencia, la aspiración de Moholy-Nagy de instituir la como medio idóneo de expresión de una estética del tiempo. Considerando que la infalibilidad fotográfica del “esto ha sido” se ha modificado, se instituyen formas expresivas distintas, en relación a la configuración de un nuevo imaginario visual, que suponemos se gestan en el intersticio que ocurre *entre* el olvido y la memoria.

Acontecer de la imagen

La fotografía ocurre, sucede, y en cada acontecer aparece una imagen. Partiendo de la consideración de que “toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo [...] [y] pertenece a un momento tensional del espíritu”,⁴ se pretende explorar en qué medida la modificación digitalizada que la fotografía ha tenido en relación a la representación testimonial, trasciende a una nueva configuración de la memoria visual.

Lo preexistente corresponde al mundo otro, aparentemente externo, separado de quien mira y del aparato que lo captura. Aquello que se manifiesta en una fotografía, es el *hacerse* de la fotografía, no sólo por la cámara, sino que este hecho obedece a una mirada selectiva y a la manipulación técnica del fotógrafo. “Ver una imagen no es lo mismo que ver el mundo. Mirar una fotografía es mirar una imagen de un tipo particular, con cualidades propias”.⁵

Al orientar nuestra reflexión a la construcción de un imaginario, suponemos que la relación que se establece con la evocación de un recuerdo se inscribe en un orden distinto del que generalmente se atribuye a la fotografía, en tanto que registro y testimonio fiel de la existencia. En este sentido, se busca explorar el espacio creativo que se presenta en el intersticio que acontece *entre* el olvido y la memoria, concibiéndolo como territorio propicio a la emergencia de una poética

³ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p.10.

⁴ José Luis Brea, “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas (cuando las cosas devienen fomas)”, *Tekné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*, p. 129.

⁵ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 185.

que contribuye a la configuración de la mirada contemporánea. Es en este pliegue en donde suponemos que la imaginación creadora, en el sentido que le atribuye Bachelard, configura una memoria distinta de la que se funda a partir de la experiencia real. “Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar al ser dormido en su automatismo”.⁶

Bachelard enriqueció la reflexión acerca de la visión, la ontología de la imagen poética, así como sobre la fenomenología de la imaginación, permitiendo un acercamiento a aquellos aspectos que, en la fotografía, condujeran a la concepción de una poética visual. En este orden de ideas se considera la reflexión de Walter Benjamin en torno a la temporalidad, la técnica, la magia y la representación; así como acerca de los valores de la instantánea y la ampliación que “revelan un inconsciente óptico”.⁷

Buscando el momento de aparición de este imaginario creativo, propongo una analogía con el cuento de H.C. Andersen, *La niña de las cerillas*, refiriéndome al momento de añoranza que lleva a la protagonista a encender por un instante fugaz las imágenes que la separan de una realidad precaria. En el relato, la pequeña se aferra a una imagen intangible que permanece en su imaginación mientras la llama de la cerilla alumbraba su imaginación.

Parece que entre las miles de imágenes que circulan diariamente, permanecen unas pocas que ofrecen a quien las mira un vínculo al imaginario poético y al poder de la ilusión. En el contexto de nuestra cultura nómada, de un constante fluir y desplazarse, no hay tiempo de detenerse y las tentaciones del olvido son evidentes. La proliferación de una fotografía digital que aspira a la perfección hipervisible, hiperrealista, no permite la apertura a la ilusión evocativa, como afirma Baudrillard:

Se tiene la impresión de que una parte del arte actual concurre a un trabajo de disuasión, de duelo de la imagen y de lo imaginario, duelo estético, la mayor parte del tiempo fallido, lo que entraña una melancolía general en la esfera artística. Cuanto más nos acercamos a la perfección de la imagen, más se pierde su poder de ilusión [...] el apogeo

⁶ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 115.

⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*.

de esta des imaginación de la imagen, de estos esfuerzos inútiles para hacer que una imagen deje de serlo, es la imagen de síntesis, la imagen numérica, la realidad virtual.⁸

En la Antigüedad eran las musas quienes proporcionaban ayuda para no caer en el olvido de Leteo; “las musas ayudan de forma artística ya que a ellas están confiadas las artes, la ayuda llega pues del arte de la memoria”.⁹

¿Será posible encontrar imágenes fotográficas que permitan la evocación creativa de la memoria? Recurriendo una vez más a la literatura, recupero el pasaje de la primera escena de la obra de teatro *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau. La escena en la que la reina viuda, simula una cena de aniversario frente a un retrato que es la imagen de su esposo, el joven rey asesinado el día de su matrimonio, antes de la noche de bodas hace ya varios años. Ella conversa con la imagen, que opera como dispositivo evocativo de un pasado que le permite conformar un presente imaginario. Lo insólito es que mientras ella cena, entra sorpresivamente por la ventana que da al parque del palacio, el joven Stalinas. Él tropieza con el retrato del rey y se sorprende al ver lo parecido que son. Por un recurso literario, se detona en el relato la actualización de la imagen.

Aparece así, entre el olvido y la memoria, una imagen ilusoria que interactúa con la protagonista, una “imagen-recuerdo” como las denomina Bergson. “Esencialmente *virtual*, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en una imagen presente, emergiendo de las tinieblas del olvido a la luz”.¹⁰

En este mismo sentido, se ha buscado en la fotografía un equivalente de estas “imágenes recuerdo”, encontrando que la relación con la evocación, la memoria y el olvido se ha planteado desde una diversidad de perspectivas.

Imaginarios de la memoria en la mirada fotográfica

Algunas derivas fotográficas contemporáneas responden a un afán de coleccionar o formar archivos de imágenes preexistentes que se incorporan al presente del artista. Es el caso de los trabajos de apropiación

⁸ Jean Baudrillard, *Ilusión, desilusión estéticas*, pp. 91-93.

⁹ Harold Weinrich, *Leteo*, p. 24.

¹⁰ Henri Bergson, *Matter and memory*, p. 15.

de Warhol, *Car crash* (1995) y *Tríptico de Jackie* (1963), en los que se sirve de fotografías documentales extraídas de la prensa masiva, resignificándolas a partir del recurso formal: serie y repetición.

Otra forma de rescate de archivos y colecciones se muestra en las imágenes de objetos de uso cotidiano que Sol Lewit recupera para formar su *Autobiografía* (1980), así como los voluminosos archivos de imágenes que Gerard Richter produce recuperando fotografías de la prensa ilustrada y los circuitos de distribución masiva de imágenes, en sus *Atlas*. Por otra parte, están las instalaciones de Christian Boltanski con imágenes que rescata del anonimato para incorporarlas en sus instalaciones, *Accidente* (1979). John Baldesari, por su parte, se avoca al rescate en *Blasted allegories* (1980), recuperando imágenes televisivas que resignifica en secuencias con intenciones plástico visuales.

El papel de la fotografía es, en los casos mencionados, el de documento objetual. Se trata de una recuperación de fotografías de un espacio precario, efímero, que sirven a los artistas como elemento para configurar sus propuestas específicas.

Otra relación de la fotografía con la memoria y el olvido considera las evocaciones que la fotografía ha establecido en relación a la muerte. Recordemos los daguerrotipos alusivos a la muerte niña que resultan en imágenes fetiche, que permanecen ancladas en el pasado y acentúan la conciencia de separación en un afán inoperante de demanda a la fotografía del rescate del olvido.

Entre las fotografías que iniciaron la representación visual de un imaginario en el siglo XIX, encontramos las alusiones a la presencia de espíritus o fantasmas, provenientes de tiempos y universos distintos. Las imágenes permanecen en la mera descripción, y cumplen con la función de servir como detonador para evocar un recuerdo que permanece en el pasado y corresponden a las imágenes-recuerdo e imágenes-sueño, a las que refiere Bergson.

Si preguntamos *dónde* va a buscar la conciencia estas imágenes-recuerdo, estas imágenes-sueño o ensoñación que ella evoca según sus estados, nos vemos devueltos a las puras imágenes virtuales de las que aquéllas no son sino modos o grados de actualización.¹¹

¹¹ H. Bergson, *ob. cit.*, p. 112.

El punto de emergencia de la evocación creativa del recuerdo, se encuentra en fotografías de un orden distinto. En este sentido, encontramos en las reflexiones de Gilles Deleuze, en torno de las imágenes que denomina “cristales de tiempo”, la correspondencia que nos lleva a definir un punto de encuentro que se genera en el intersticio creativo que ocurre entre el olvido y la memoria. Deleuze refiere a este espacio en términos de circuitos más o menos amplios y siempre relativos entre el presente y el pasado, que remiten a un pequeño circuito interior entre un presente y su propio pasado, entre una imagen actual y su imagen virtual.

Trayectorias que buscan circuitos visuales en los que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. La indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza.¹²

En la producción de imaginario que propone Moholy-Nagy, se encuentra una señal del espacio que buscamos, al considerar sus fotogramas como ejercicios sobre la luz y la forma, *La relación espiral en el espacio* (1924): para él, los objetos colocados sobre el papel sensible eran “moduladores de la luz” y dejaban de ser objetos identificables.¹³

Moholy-Nagy desarrolló el concepto de *producción creativa*, en favor de una fotografía experimental que llegara a expandir los universos visuales. “En la medida en que la producción creativa está al servicio del desarrollo humano, debemos comprometernos con expandir los medios que hasta ahora han sido utilizados con propósitos de reproducción hacia propósitos productivos”.¹⁴

La tendencia surrealista proporcionó imágenes que pueden relacionarse con las “imágenes-cristal” a las que refiere Deleuze, atraídos

¹² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 114.

¹³ El húngaro László Moholy-Nagy inmigrado en Alemania en 1922, trata en 1925, en su libro *Malerei Photographie Film* investigaciones sobre la fotografía y los movimientos de vanguardia de los últimos años. “Espacio-Tiempo puede significar esto: relatividad del movimiento y sus mediciones; el registro simultáneo de los procesos internos y externos, el descubrimiento de estructuras detrás de las superficies. También se plantea como un nuevo medio para percibir las energías materiales, las tensiones y sus correspondientes implicaciones sociales. Bouqueret: *Des Années Folles aux Années Noires. La Nouvelle Vision Photographique en France 1920-1940*), p. 10.

¹⁴ Jeannine Fiedler, *László Moholy-Nagy*.

por establecer correspondencias visuales que se apartaran del universo de la razón y la representación.

Las investigaciones formales de Maurice Tabard en torno a la representación visual de los procesos de emergencia de una imagen —*Revelateur-peinture à Max Ernst* (1935)— lograron crear fotografías que proponen a quien las contempla, diversidad de espacios y tiempos imaginarios. Por su parte, Raoul Ubac, en imágenes como *Combat de Penthésilée*, (1939), implementó procedimientos de transfiguración visual que resultaron en imágenes que proponen relaciones espaciales y de representación visual que derivan en una ilusión productiva.

Man Ray, en fotografías como *Primat de la matière sur la pensée* (1929), *Le Retour à la raison* (1923), experimenta con formas y grafías visuales portadoras de un erotismo de nueva creación que resultan en imágenes que contienen en sí mismas las relaciones espacio temporales de realidad e ilusión; de evocación y recuerdo.

El objeto se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja lo real: hay “coalescencia” entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, la actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o la fotografía, según su doble movimiento de liberación o de captura.¹⁵

En estas fotografías, se define una trayectoria que orienta su desarrollo hacia la expresión poética y la *imagen creadora*. En un proceso similar, las *imágenes cristal* aluden a un espacio de libertad, de ensoñación, de propuestas visuales que, más allá de la técnica, garanticen ese puente que otorga sentido a nuestro incierto presente, en el sentido que comenta Didi-Huberman, citando a Deleuze:

La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempos cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento en que

¹⁵ H. Bergson, *ob. cit.*, p. 98.

la imagen es creadora. Esta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente.¹⁶

Propuesta

A manera de conclusión, se presentan una serie de fotografías. Se considera que se inscriben en este segmento atemporal que logra evocar en presente un tiempo pasado, al mismo tiempo que buscan rescatar del cúmulo saturado del presente, un espacio de silencio que invita a la contemplación, en el sentido al que alude Octavio Paz.

El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea esta la presencia o la vacuidad... Este arte de la contemplación rescataría la noción de obra sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser un puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo.¹⁷



Fotografía 1. *Zen*, M. M. De Haene, 2010.

¹⁶ G. Deleuze, citado por Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 23.

¹⁷ Octavio Paz, "Presencia y presente. Baudelaire crítico de arte", *Los privilegios de la vista*, p. 54.



Fotografía 2. *Gran nube*, M. M. De Haene, 2013.



Fotografía 3. *Tormenta, tormenta*, M. M. De Haene, 2009.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, *La Poética de la ensoñación*, México, FCE, Breviarios, 1982.
- Baudrillard, Jean, “*Ilusión, desilusión estéticas*”, *Duelo*, Fractal no. 7, octubre-diciembre, año 2, volumen 11, 1997.
- Benjamin, Walter, *Petite Histoire de la Photographie*, París, Société Française de Photographie, 1996.
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, Nueva York, Cosimo Inc., 2007.
- Bouqueret, Christian, *Des Années Folles aux Années Noires. La Nouvelle Vision Photographique en France 1920-1940*, París, Ed. Marval, 1997.
- Brea, José Luis, “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas (cuando las cosas devienen formas)”, *Tekné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*, Conaculta, Centro Nacional de las Artes, 2004.
- Cocteau, Jean, *El águila de dos cabezas*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Serpis, Argentina, 1957.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Serieive, Colección Televisa, 2012.
- Fiedler, Jeannine, *László Moholy-Nagy*, Francia, Phaidon, 2007.
- Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico*, México, Conaculta, 2009.
- Paz, Octavio, *Los Privilegios de la vista*, México, FCE, 1975.
- Weinrich, Harold, *Leteo*, España, Ed. Siruela, 1999.

Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario,
volumen 6 de la Colección La Fuente, se terminó de
imprimir en noviembre de 2015 en los talleres de El
Errante Editor, SA de CV Privada Emiliano Zapata
5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron
250 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a
cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. Obra de
portada: Nam-June Paik. Reclining-Buddha. Tomada
del sitio: <http://50museums.com/asiasociety/>



La identidad, el cuerpo y los imaginarios, en su vínculo con el arte y la cultura, son los conceptos básicos presentes en este libro. La asociación entre ellos no es nada casual. Responde a importantes necesidades epistemológicas y prácticas en la comprensión de lo que somos, de la medida en que el arte y la cultura nos constituyen y del modo en que lo corporal y lo imaginario se convierten en depositarios de los atributos que nos identifican. Esta sexta entrega de La Fuente nace como iniciativa para el trabajo conjunto del Cuerpo Académico “Estética y Arte” de la BUAP y extiende su concepción y realización a otros cuerpos, asociados, junto al primero, en la Red de Investigaciones en Arte (RIA). Participan en el libro, de esta forma, investigadores de las universidades Autónoma de Puebla, Autónoma de Ciudad Juárez, Autónoma de Querétaro y de Barcelona. Se compone de tres secciones, precedidas cada una de ellas por Mesas Redondas dedicadas, respectivamente, al vínculo entre identidad y universalidad, a la estética del cuerpo femenino y a los imaginarios como depositarios de las identidades promovidas por el arte. Las secciones se completan con trabajos en torno a los mismos temas, realizados por integrantes de diferentes cuerpos académicos de la RIA o que colaboran con ella.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, La Fuente es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-607-487-653-6



9 786074 876536

