ISSN: EN TRÁMITE

Contribuciones desde

Coatepec

NUEVA ÉPOCA · AÑO XX, NÚMERO 40 · TOLUCA, MÉXICO, ENERO-JUNIO DE 2024



40

Revista de Humanidades

Publicación semestral de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México

Número 40, enero-junio, 2024

ISSN en trámite

Contribuciones desde
Coatepec

Contribuciones desde Coatepec, número 40, enero-junio, 2024 es una publicación de periodicidad semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Literario 100 Ote., Colonia Centro, Toluca, Estado de México, CP. 50000, Teléfonos: clave del país 52, clave del área 722, números 722 213 15 33 ext. 303, https://revistacoatepec.uaemex.mx, correo electrónico: rcontribucionesc@uaemex.mx. Editora responsable Berenice Romano Hurtado, Facultad de Humanidades. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2019-030812124500-203, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número Gabriela Mañón Romero, Departamento del Programa Editorial de la Facultad de Humanidades, Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, Toluca, Estado de México, C.P. 50110, Toluca de Lerdo, Estado de México, México. Última modificación: 18 de diciembre de 2023.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido aquí publicado sin fines de lucro, siempre y cuando no se modifique, se cite la fuente completa y su dirección electrónica.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (cc) BY-NC-ND

Ilustración de portada: Kevin Moisés Luna Espinoza, “Camino a casa”.

Diseño de portada: Montserrat Gandarilla Castro.

Contribuciones desde Coatepec se encuentra registrada en los siguientes servicios de indización y bases de datos: Redalyc, Latindex Catálogo 2.0 y CLASE.

Equipo Editorial

Directora: Dra. Berenice Romano Hurtado
Subdirectora: Mtra. Evelin Cruz Polo
Editora en Jefe: Lic. Gabriela Mañón Romero
Coordinación Editorial: Lic. Patricia Francisco Rivera
Corrección de Estilo: Lic. Ana Jazmín Díaz Cenobio
Traducción: Lic. Lina Melany Ayala Olvera, Lic. María Guadalupe Peña Huerta

Comité editorial internacional

Dr. Ignacio Ballester Pardo, Universidad de Alicante. España
Dra. Jacqueline Bixler, Virginia Tech. Estados Unidos de América
Dra. Atanaska Cholakova, International Business School. Bulgaria
Dra. Fernanda Henriques, Universidade de Évora. Portugal
Dra. Petra Báder, Universidad Eötvös Loránd. Hungría
Dra. Enid Álvarez González, Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico
Dra. Mónica Velásquez Guzmán, Universidad Mayor de San Andrés. Bolivia
Dr. Ângelo Nunes Milhano, Universidad de Évora. Portugal
Dr. Ignacio Ruiz Ramírez, Universidad Rey Juan Carlos. España
Dra. María Fernanda Saniago Bolaños, Universidad Rey Juan Carlos de España. España
Dra. Cristina Mondragón, Université de Genève. Suiza
Prof. Ruth Fine, Universidad Hebrea de Jerusalem. Israel

Comité editorial nacional

Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Universidad de Colima. México
Dra. Martha María Gutiérrez Padilla, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Mtra. Maricarmen Torroella Bribiesca, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dra. Elvira Popova, Universidad Autónoma de Nuevo León, México
Dra. Nidia Vincent Ortega, Universidad Veracruzana, México
Dr. Luis Abdallah Conde Flores, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Luis Fernando Mendoza Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Luis Ramos-Alarcón Marcín, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México
Dra. Brenda Mariana Méndez Gallardo, Universidad Iberoamericana, México
Dr. Javier Espino Martín, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dr. Carlos Mariscal de Gante, Universidad Nacional Autónoma de México. México
Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez, Universidad Autónoma de Querétaro. México
Dra. Jazmín G. Tapia Vázquez, Universidad de Guanajuato. México
Dra. Gloria Ignacia Vergara Mendoza, Universidad de Colima. México
Dra. Jessica Courtney Locke, Colegio de México. México. México
Dr. José Miguel Sardiñas Fernández, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México
Dr. Miguel Ángel Martínez, Universidad Iberomericana Puebla. México
Dra. Paula Arizmendi Mar, Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México
Dr. Germán Sucar, Instituto Tecnológico Autónomo de México. México
Dr. Eduardo Charpenel Elorduy, Universidad Panamericana. México
Dra. Paulina Latapí Escalante, Universidad Autónoma de Querétaro. México
Dra. Úrsula Camba Ludlow, El Colegio de México. México

Comité interno

Dr. Carlos Alfonso Garduño Comparán, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Mtra. Raquel Jiménez Valadez, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dra. Sonja Stajnfeld, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Mtro. Carlos Gayón Díaz Caneja, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México
Dra. Rosa María Camacho Quiroz, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dr. Davide Eugenio Daturi, Universidad Autónoma del Estado de México. México
Dra. Ana Cecilia Montiel Ontiveros, Universidad Autónoma del Estado de México. México

CONTENIDO

Pág.

Artículos originales de investigación

Schopenhauer entre líneas: una lectura de Clément Rosset
Schopenhauer between the lines: a reading by Clément Rosset 05
Adriana Espinoza Cerviño

Imágenes, cine y filosofía. Hacia el cine-pensamiento en Gilles Deleuze 19
Images, Cinema and Philosophy Towards Cinema-Thought in Gilles Deleuze
Omar Álvarez Sovera

La maldad entre los griegos: un breve estudio del término kakos como paideia, en los comienzos míticos y los tiempos homéricos 35
Badness between the Greeks: an introductory study of the term kakos as paideia, in mythical beginnings and homeric times
Ricardo Quiroz Rodríguez

Trinidad: construcción de imaginarios en perspectiva sexogenérica 65
Trinidad *Construction of imaginaries in a sex-gender perspective*
Blanca Lilia Hernández Reyes
Alejandro Flores Solís

Peritaje antropológico en materia de derechos humanos ¿utopía o prolegómeno de la justicia? 89
Anthropology expertise in the field of human rights: utopia or prolegomenon of justice?
César David Tapia Estrada

El discurso político-social en los corridos de la Revolución Mexicana: el caso de Porfirio Díaz y Francisco I. Madero. 109
The political-social discourse in the corridos of the Mexican Revolution: the case of Porfirio Díaz and Francisco I. Madero
Alberto Lira Hernández

Onetti y el lenguaje del espacio 135
Onetti and the language of space
Aarón Lubelski

La onomatopeya como fundamento rítmico musical en la novela Las memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra. 157
Onomatopoeia as a musical rhythmic foundation in the novel Las memorias de Mamá Blanca by Teresa de la Parra.
Dalia Castañeda Castillo

Los personajes como elemento transgresor en los productos culturales: análisis de "¿Qué hora es?" de Elena Garro 185
Characters as a transgressor element in cultural products: analysis of "¿Qué hora es?"by Elena Garro.
Rosa Nelly García Montero

Reseñas, documentos y traducciones

La alfarería tzeltal en Ejido Lacandón y Villa Las Rosas, Chiapas 209
Tzeltal pottery in Ejido Lacandón and Villa Las Rosas, Chiapas
Elizabeth Puch Ku

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 5-18
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

ARTÍCULOS ORIGINALES DE INVESTIGACIÓN

Schopenhauer entre líneas: una lectura de Clément Rosset

Schopenhauer between the lines: a reading by Clément Rosset

Adriana Espinoza Cerviño*

Resumen: En el artículo se pretende mostrar y reconocer el carácter novedoso de la interpretación del filósofo francés Clément Rosset sobre la obra schopenhaueriana. Dicha propuesta se guía principalmente por una crítica a: el principio causal. Este argumento es desplegado por Arthur Schopenhauer en cuatro posibles formas: causalidad, finalidad, necesidad y libertad —motivos del actuar del individuo—. A su vez, a partir de esta consideración, se pretende exponer la crítica al fundamento de la filosofía schopenhaueriana —también filosofía del absurdo— a partir del pensamiento rossetiano —es decir, con la filosofía trágica—.

Palabras clave: causalidad, crítica, razón, absurdo, trágica.

Abstract: *The text aims to show and acknowledge the novel character of French philosopher Clément Rosset's interpretation of Schopenhauer's work. This proposal is mainly guided by a critique of the general principle of traditional philosophy, the causal principle, which is deployed by Arthur Schopenhauer in four possible forms: causality, finality, necessity and freedom (motives of the individual's action). At the same time, from this consideration, we intend to show that this critique of the causal principle is the foundation (Schopenhauerian philosophy or philosophy of the absurd) of Rossetian thought (i.e., with tragic philosophy).*

Keywords: *causality, critique, reason, absurdity, tragic.*

*Universidad Iberoamericana, México, espinozac.adriana@gmail.com

RECEPCIÓN: 27/09/2022
ACEPTACIÓN: 22/06/2023

No es a mis contemporáneos ni a mis compatriotas a quienes lego mi obra ahora consumada, sino a la humanidad, en la confianza que no carecerá de valor para ella, no importa que sea reconocida tardíamente, pues tal es la suerte que conlleva lo bueno de cualquier índole.

Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*

Una vez que la obra de Arthur Schopenhauer despertó la curiosidad y el asombro de los lectores (debido, en gran medida, a la publicación de *Parerga* y *Paralipómena*), se identificó al pensamiento schopenhaueriano con uno de los aspectos más atractivos de dicha teoría: el pesimismo; interpretación que perduró hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el filósofo francés Clément Rosset planteó una nueva lectura de la obra de Schopenhauer.

La propuesta de Rosset destacó algunos aspectos fundamentales —hasta entonces ignorados— de la obra de Schopenhauer, para mostrar su importancia en la historia de la filosofía. A su vez, relacionó algunas ideas de la teoría de la voluntad con el pensamiento del filósofo francés, que años antes se había dado a conocer bajo el nombre de *La filosofía trágica*.

Ahora bien, con el propósito de mostrar la relevancia de la lectura rossetiana, se analizará una de sus ideas centrales,[1] la crítica a las ilusiones fundamentales del racionalismo, que desemboca en la concepción del sistema schopenhaueriano como una filosofía del absurdo.

Dicho lo anterior y con la intención de mostrar claramente qué hace de la teoría de la voluntad una filosofía del absurdo, esta exposición comienza con el punto de partida de la filosofía schopenhaueriana, que como Rosset manifestó en *Escritos sobre Schopenhauer*, no es otro que el asombro producido ante la aplicación y extensión de la idea de causalidad.[2]

[1] En *Escritos sobre Schopenahuer*, el filósofo francés Clément Rosset desarrolla varios aspectos de la teoría de la voluntad, entre ellos, el impacto –directo e indirecto— que dicha teoría tuvo en las filosofías de corte genealógico (Nietzsche y Freud), así como la importancia de la estética scopenhaueriana al destacar, por primera vez, la relación entre vida, repetición y arte.

[2] Asombro que no es comparable al asombro científico, pues mientras este es ocasionado por los fenómenos de la naturaleza que se presentan como excepción a sus propias leyes, el asombro schopenhaueriano (y filosófico) manifiesta un dominio más completo, ya que surge ante la ausencia de causalidad en cualquier manifestación del curso natural de las cosas; es decir, que el asombro científico se limita a la falta de causalidad en uno de los fenómenos o representaciones, y el asombro schopenhaueriano se da ante la ausencia de ley causal en todas las manifestaciones de la voluntad.

Para el pensamiento schopenhaueriano la ley causal es la estructura básica de la representación; a través de ella el sujeto pone en marcha las formas a priori de la intuición (espacio y tiempo), las cuales le permiten asociar cambios de la materia (causa-efecto) y relacionar conceptos (elaborar juicios). Sin embargo, el hombre no solo es capaz de interactuar con el mundo mediante la representación; existe otro territorio en donde el principio causal ya no es aplicable, Schopenhauer lo denominó *mundo como Voluntad*. Se trata de la base de la vida, la unidad de la naturaleza tanto en sus manifestaciones orgánicas (seres vivos) como inorgánicas (leyes universales), por lo cual puede considerarse como una fuerza —ciega— de la naturaleza. La voluntad en cuanto fuerza de la naturaleza, e independiente de las formas del principio de razón, es incognoscible e incomprensible para el hombre.

Ante la evidencia de los límites de la ley causal, que determinan la diferencia entre el mundo como representación y el mundo como Voluntad, el asombro schopenhaueriano es doble. En primer lugar, surge frente a la percepción del reinado de la relación causal de todos los fenómenos; en otras palabras, la omnipresencia de la causalidad[3] (en la representación del mundo). Por otro lado, deviene tras el descubrimiento de la ausencia de explicación para ese principio, la revelación de la voluntad como ausencia de causalidad en la ley causal. De este doble asombro parte la empresa desmitificadora de Schopenhauer, que consiste en denunciar una confusión bastante común en las teorías filosóficas: la extensión de la ley causal al campo de la motivación (de la voluntad). Lo cual aborda en *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, tesis doctoral en la que demostró que la voluntad no podría verse como principio causal en la motivación, es decir, que la ley causal no podía aplicarse ni confundirse con la voluntad.[4]

A propósito de la denuncia schopenhaueriana sobre el empleo confuso de la ley causal, en especial cuando se le presenta como la necesaria ordenación del mundo, Rosset extrajo tres cualidades de la teoría de la voluntad que permiten distinguir la aplicación de la ley causal de las manifestaciones de la voluntad. La primera reconoce los límites en el dominio cognoscitivo de lo real:[5] la causalidad solo se presenta en las relaciones de conocimiento del sujeto con el objeto, "solo concierne a una determinada clase de representaciones [las exteriores]" (Rosset,

[3]Schopenhauer considera que el principio de razón suficiente es la forma a través de la cual el sujeto percibe las relaciones de sus representaciones, la relación causa-efecto, que se expresa de cuatro maneras diferentes.

[4] Esta denuncia schopenhaueriana también ataca a los filósofos que tras ella ocultan la intención de justificar un orden en el mundo.

[5]Aquí se hace uso del término *real* en el sentido rossetiano, es decir, el conjunto de todos los objetos existentes en todas sus dimensiones, tanto materiales como en sus marcos espacio-temporales (en el campo de la representación intelectual).

2005: 39); mientras, la Voluntad se manifiesta tanto en las representaciones como en el sujeto volente, "engloba el conjunto de todas las fuerzas, tanto exteriores como interiores" (Rosset, 2005: 39).

Por otro lado, la segunda cualidad señala el alcance de la causalidad y de la Voluntad en el nivel de la experiencia. Así, la causalidad únicamente puede ser objeto de la experiencia fenoménica; la Voluntad es objeto de conocimiento intuitivo: "la experiencia de nuestra propia voluntad es el único dominio en el que la intuición de la fuerza natural es accesible a nuestro espíritu y se convierte en objeto de experiencia" (Rosset, 2005: 72). Finalmente, la tercera cualidad descubre que la tradición filosófica ha considerado a la causalidad como un principio que fundamenta el mundo; mientras que la voluntad revela la ausencia de fundamento en esa misma ley causal y, en consecuencia, en el mundo.

Con apego a la distinción que hizo Rosset de las cualidades de la causalidad y de la Voluntad, se demuestra que la ley causal no puede aplicarse a la Voluntad debido a que esta solo muestra el cambio de los estados de los fenómenos (la representación), pero no la esencia que hace posibles dichos cambios (la Voluntad). De ahí que el filósofo francés Clément Rosset considere que:

> La idea de causalidad, extendida indebidamente fuera de la única esfera en la que es válida ha matado, por tanto, el asombro —un asombro que renace intacto tan pronto como la causalidad vuelve a sus dominios, abandonando todos los que erróneamente había dado a conocer—. Todos los seres se muestran entonces bajo los auspicios de lo "incausado", de la "sinrazón", de lo totalmente "inexplicable" y, en fin, sobre todo de lo *no necesario* (Rosset, 2005: 72).

Con esta última aclaración, Rosset afirma que la auténtica desmitificación schopenhaueriana demuestra, a través del doble asombro ante la idea de causalidad, que la necesidad, a pesar de presentarse como condicionante del mundo, no lo es, y que el pensamiento de la ausencia de necesidad angustia al hombre porque lo deja sin argumentos que justifiquen el mundo y su existencia:

> Después de todo —añade el filósofo francés—, es justo precisar que en Schopenhauer el asombro filosófico no es solo una inquietud ante la contingencia. También nace de una meditación sobre el sufrimiento y su inutilidad […]. Que el ser exista sin necesidad ya era un problema angustioso; que, por añadidura, sea doloroso y miserable, acentúa la ausencia de razón de ser (Rosset, 2005: 67).

Con esa premisa se confirma que el pensamiento que denuncia la ausencia de necesidad no proviene de la visión del espectáculo de dolor y sufrimiento en el mundo (el pesimismo que durante décadas los lectores erigieron como idea central del pensamiento schopenhaueriano), sino que la idea pesimista del mundo surge de la visión desmitificadora de la idea causal y de la necesidad racionalista del mundo.

Según Clément Rosset, la empresa desmitificadora o des-ilusionista de Schopenhauer tiene como propósito denunciar cierta confusión en la aplicación de la ley causal por parte de algunas teorías filosóficas,[6] así como hacer una crítica a las principales ilusiones racionalistas derivadas de esta malinterpretación. Es un ataque a las ideas fundamentales de los sistemas que dan mayor importancia al uso de la razón, o a los sistemas que emplean la ley causal para ordenar y justificar tanto el mundo como sus relaciones con él. Enseguida examinaremos la crítica schopenhaueriana alrededor de las teorías racionalistas, con el propósito de mostrar las características que Rosset recuperó para plantearla como una filosofía del absurdo.

Este análisis comenzará con la *crítica a la ilusión de necesidad*, la cual, como se ha señalado, se relaciona directamente con el asombro que despierta la ausencia de causalidad. Schopenhauer la rastreó al examinar un problema frecuente en la historia del pensamiento: la confusión de la razón suficiente del mundo (la ley causal) con la justificación de su ser, razón por la cual en su obra *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* se encargó de mostrar que:

> El principio de razón tiene, en todas sus formas, su raíz en nuestro intelecto, es *a priori*, de ahí que no se pueda aplicar a todas las cosas existentes, esto es, al mundo, con inclusión de este intelecto en el cual reside este mundo, pues dicho mundo, que solo se puede representar mediante tales apriorísticas formas, es, por esto mismo, una mera apariencia. Por consiguiente, lo que no es aplicable sino en virtud de estas formas, no se puede aplicar al mundo, es decir, a las cosas en sí que en él se representan (Schopenhauer, 2010: 236).

De acuerdo con lo anterior, Rosset expresa que la crítica schopenhaueriana a la ilusión de necesidad se manifiesta al demostrar que la causalidad ordena el mundo, pero no lo justifica. El principio aparece al sujeto como necesario en cuanto fundamenta el conocimiento, pero carente de necesidad debido a que no tiene una causa que lo explique: "Así, pues, la necesidad nunca es verdaderamente necesaria —o mejor aún, solo es un azar incomprensible que, sin

[6] Rosset indica que Schopenhauer dirige su denuncia a los poskantianos, especialmente a Hegel.

embargo, nunca dejará de ser necesario—" (Rosset, 2012: 100). En este sentido, Rosset apunta que la crítica a la idea de la necesidad pone en evidencia el absurdo schopenhaueriano del mundo; este no se revela únicamente en la contradicción inherente a la ley causal (que, a pesar de ser necesaria para el conocimiento del mundo, ella misma se encuentra carente de motivos que la justifiquen), sino también en la evidencia de que el mundo existe sin motivo alguno:

> El mundo y la existencia son *Grundlos*, es decir, carecen de fundamento porque son el Todo y porque, en consecuencia, no puede haber un punto situado fuera del Todo en el que este pueda apoyarse. No hay nada que motive, que funde, que solicite, que cause, que desee o que odie la existencia y la Voluntad que la habitan, porque no hay nada que no esté ya en la existencia (Rosset, 2005: 101).

Ante el hecho de que el mundo exista sin motivos, el sujeto se plantea una reacción de carácter afectivo: la angustia, que emerge ante la ausencia de una justificación lógica y moral del mundo, pero también de su propia existencia. Con la revelación de la falta de motivos en el primero, se demuestra que en los deseos del propio sujeto tampoco hay fundamentos que indiquen su carácter necesario.[7] Una ilustración clara del sentimiento del absurdo es el deseo sexual que, según Schopenhauer, no consiste en una afirmación de los deseos individuales, sino en los de la especie, es decir, en la perpetuación de la misma, fuera de ello no hay otra causa que lo justifique. Sin embargo, cabe aclarar que dicha evidencia no sustenta la existencia del individuo ni de la especie y que, por ello, ante el silencio de la voluntad, el sujeto no descubre el absurdo de satisfacer su deseo, sino el del simple hecho de querer:

> Nada da cuenta de la famosa necesidad de reproducirse que habría de tener la especie: de lo contrario —si se encontrase un argumento razonable a favor de la perpetuación de la especie, si fuese necesario que la especie viviese— la experiencia sexual sería una experiencia de la necesidad, cuando en realidad solo es una experiencia del azar (Rosset, 2005: 45).

La demostración de la ausencia de necesidad se enlaza con la *crítica a la ilusión de la finalidad*, ya que ambas enseñan que el mundo y sus fenómenos aparentan estar organizados conforme a un fin (que corresponde al establecido por la ley causal, a la representación), pero que, a pesar de ello, todo en el mundo es azar (voluntad); hay ausencia de finalidad (propósito u objetivo) en los fenómenos. Esto se debe a que:

[7] Aquí la palabra *motivos* se usa en el sentido causal del término, es decir, como una relación lógica que sirve de fundamento.

> La manifestación de las finalidades en la naturaleza concierne a la representación, y al punto de vista individual, mientas que la intuición de la ausencia de finalidad solo se comprende en el mundo indiferenciado de la Voluntad. Asimismo las finalidades siempre se muestran en el plano particular, volviéndose ciegas tan pronto como se coloca uno en un plano general (Rosset, 2005: 99).

El *absurdo de la finalidad sin fin*, como Rosset llama a esta desilusión schopenhaueriana, no se presenta en la ausencia de finalidad de los fenómenos, sino en un mundo en el que pueden coexistir dos aspectos contradictorios: el de la organización del mundo con vistas a un fin y, a su vez, la carencia de motivación en esa misma finalidad.

A las críticas anteriores se suma la *crítica a la ilusión del devenir* o a la ilusión de la modificación, la cual es para Schopenhauer el fundamento de todo actuar humano, pues solo a través de la idea de cambio es soportable el carácter repetitivo del tiempo. A propósito de ello, Rosset (2005: 46) señala que "Schopenhauer está obsesionado por la repetición, por la intuición de que todo lo que se produce siempre es, al mismo tiempo, lo que se repite […]. La voluntad no hace más que repetir indefinidamente su propio designio".

Mediante la idea de repetición el filósofo alemán amenaza a la ilusión del devenir, al demostrar que, si bien al sujeto cognoscente se le presenta el tiempo como un continuo por-venir, al sujeto volente el tiempo se le manifiesta como una eterna repetición, es decir, como una incapacidad de modificar algo, incluida la vida: "A la muerte se le reprocha que no logre matar, que no introduzca ninguna verdadera modificación en el curso de la vida (en el ejercicio de la voluntad)" (Rosset, 2005: 47). La muerte no modifica la vida, porque (debido a la repetición indefinida) ya está muerta desde su origen. De ahí el carácter trágico y cómico de la vida en la filosofía de la voluntad; trágico porque al sujeto se le presenta un mundo y una existencia carentes de fundamento y finalidad, es decir, de progreso; cómico porque aun consciente de sus limitaciones, el sujeto actúa *como si* el cambio fuera posible.

Finalmente, se presenta el análisis de la *crítica a la ilusión de la libertad*. Schopenhauer la refutó al recordar que la voluntad se manifiesta de diferentes formas en los seres vivos, y que lo único que distingue al hombre de la vida vegetal y animal es que puede adquirir conciencia de las tendencias de la voluntad a través de su cuerpo, pero no por ello deja de estar determinado por los designios de esa voluntad. En este sentido, la ilusión de la libertad considera que el sujeto

es libre porque puede elegir entre realizar o no un acto, pero la respuesta schopenhaueriana es tajante: el absurdo de la idea de la libertad radica en que la elección del individuo no puede ser diferente de lo que la voluntad le permite, pues todas sus decisiones entran en su dominio:

> La sinrazón de la voluntad se ha reconocido también realmente allí donde se manifiesta más nítidamente como voluntad del hombre y se la califica de libre e independiente. Sobre la sinrazón de la voluntad misma también se ha pasado por alto la necesidad a que se halla sometido su fenómeno por doquier y se han dado por libres los hechos que no lo son (Rosset, 2015: 271).

A propósito de la revelación que trae consigo la crítica a la ilusión de la libertad, el filósofo de Danzig expuso en su teoría tres vías mediante las cuales es posible escapar (parcial o totalmente) de los designios de la voluntad.[8] No obstante, estos podrían cuestionarse al recordar que la voluntad tiene un dominio absoluto sobre cualquier acto que pudiese realizar el hombre (y cualquier ente de la naturaleza). Sin embargo, a pesar del carácter dudoso de la propuesta schopenhaueriana, la idea de la *negación de la voluntad*[9] ha sido uno de los temas más atractivos de la metafísica voluntarista al sustentar el desarrollo del pensamiento pesimista.

[8] Según la filosofía schopenhaueriana, el individuo se puede liberar de la voluntad por la *vía estética* (tema desarrollado en el primer capítulo bajo el título *La intuición pura de la voluntad en la obra de arte*); por la *vía ética* —mejor conocida como moral de piedad—, a través de la cual el hombre desarrolla cierta empatía por sus congéneres tras la toma de conciencia de la identidad esencial de las voluntades individuales, pues se percata de que los sufrimientos de cada uno son producto de una ilusión; finalmente, la tercera vía de escape es *la negación radical de la voluntad*, etapa en la que el individuo renuncia totalmente al interés vital, esta vía se identifica con el *nirvana* de los hindúes. Mediante estas tres formas, el individuo pretende poner fin al querer y anular la voluntad.

[9] En el cuarto libro de *El mundo como voluntad y representación* (considerado por Schopenhauer como el más importante de su estudio porque aborda el tema de las acciones de los hombres), el autor señala que el conocimiento en los tres libros anteriores revela dos posibles formas de asumir la relación del hombre con el mundo. La primera de ellas es la *afirmación de la voluntad de vivir* y se manifiesta como la actitud que, a pesar de conocer el absurdo fundamental del mundo, lo acepta y afirma como tal: "«La voluntad se afirma a sí misma» significa que, aun cuando a su objetivación […] le sea dada clara y caballete su propia esencia como representación, este conocimiento no estorba en modo alguno su querer; sino que esta vida así conocida también es querida como tal por la voluntad" (Schopenhauer, 2010: 513). La segunda forma de relacionarse con el mundo es la antítesis de la primera y se conoce como negación de la voluntad. A pesar de que se desarrolló en la nota anterior, se debe señalar que es la única forma que Schopenhauer acepta y defiende porque "la negación de la voluntad de vivir se muestra cuando aquel conocimiento pone término al querer" (Schopenhauer, 2010: 514)".

Hasta aquí se esbozaron los cuatro argumentos que, según la lectura rossetiana, Schopenhauer[10] utilizó para refutar las principales ideas racionalistas que fundamentan el mundo o, en otras palabras, las críticas a las ilusiones racionalistas. De ellos se concluye que Schopenhauer le presenta a su lector un mundo y una existencia originariamente contradictorios; absurdos, porque se muestran *como s*i fueran necesarios, como si tuvieran una finalidad, como si cambiaran, *como si* fuesen libres, pero también azarosos, inmodificables y determinados; en esta verdad yace la propuesta rossetiana, que hace de la teoría de la voluntad una filosofía del absurdo.

Ahora bien, tras lo señalado, se muestra que la influencia del pensamiento schopenhaueriano sobre las reflexiones rossetianas es fundamental, pues le permitió desarrollar su filosofía trágica a partir de dos ideas: el planteamiento de las limitaciones del principio causal (de la razón) y la subordinación de la facultad racional a la experiencia intuitiva.

Al igual que en la filosofía schopenhaueriana, lo sorprendente surgió en Rosset tras la confrontación de una doble relación del hombre con el mundo: por contacto liso y por contacto rugoso. El contacto liso[11] es el camino del doblez, de la reflexión, como ilusión y como re-presentación (en el sentido schopenhaueriano del término); mientras que el contacto rugoso es la vía directa a la percepción de la singularidad de lo real.

Para aclarar el encuentro de ambas formas y para mostrar el punto de contacto entre la lectura rossetiana del pensamiento schopenhaueriano (la filosofía del absurdo) y la filosofía trágica propuesta por Clément Rosset, se analizará uno de los conceptos fundamentales de este último autor: lo trágio.

[10] Rosset (2005) recupera estos argumentos para plantear la filosofía del absurdo desde la crítica al racionalismo y no mediante la postura pesimista del autor.

[11] El filósofo francés retomó una anécdota de *Bajo el volcán*, texto de Malcom Lowry, para referirse metafóricamente a ambos tipos de contacto. En éste texto, Lowry narra la peculiar situación de un cónsul que mientras bebía en un salón con sus amigos, de repente y sin explicación alguna, se ve aturdido por la cuestión de su presencia en ese lugar: "¿Por qué estaba siempre, más o menos, aquí? Le habría gustado tener un espejo, para hacerse ante él esta pregunta. pero no había espejo. Sólo piedra" (Rosset, 2004, 61). En este sentido, el primer tipo de contacto, es decir, el contacto liso, evoca el proceso de doblar lo que se presenta como real, doblar lo real es hacer una imagen que aparentemente puede dar acceso a su conocimiento, el camino de la re-flexión, como ilusión y como re-presentación (en el sentido schopenhaueriano del término); mientras que el contacto rugoso es el vía directa a la percepción de la singularidad de lo real, la filosofía trágica, el camino propuesto por Rosset.

Para comenzar, lo trágico no puede considerarse como un término que cualifique o caracterice un acontecimiento desafortunado.[12] Por un lado, la percepción del hecho se da como una continua sucesión de instantes (como contacto rugoso); por otro, se expresa como la esquematización intelectual del mismo, que, a diferencia del primero, se caracteriza por representar en sentido inverso el orden temporal del acontecimiento (como contacto liso). En otras palabras, la esquematización del acontecimiento comienza cuando este ya terminó. Al choque entre la percepción y la representación de un mismo suceso, Rosset (2010: 17) le llama mecanismo trágico:

> La primera verdad que nos enseña el análisis psicológico es que no hay situaciones trágicas, que la idea de lo trágico reposa íntegramente en una relación entre dos situaciones, que ella es la representación ulterior del pasaje de un estado a otro, y que, en consecuencia, se puede hablar de mecanismo trágico, no de situación trágica.

Como se ve, el mecanismo trágico confronta dos ideas antitéticas del tiempo: la de un tiempo ordinario (tiempo móvil), que corresponde a la percepción del acontecimiento como una continua sucesión de instantes, es decir, al contacto rugoso del mundo; y la de un tiempo fijo (tiempo que inmoviliza), que concierne a la representación del acontecimiento, al contacto liso. A esa idea de un tiempo inmóvil Rosset la denominó tiempo trágico,[13] porque fija el acontecimiento: "No es que no se mueva, sino que sus movimientos son automáticos y determinados de antemano por el esquema trágico; se trata del despliegue de un resorte que se apodera del espacio y del tiempo necesarios para su propio despliegue" (Rosset, 2010: 23).

[12] Rosset señala en *La filosofía trágica* que no se puede hablar de situaciones trágicas porque lo trágico no se limita a la presencia de fenómenos desafortunados, sin embargo, también aclara que solo a través de estos se revela con mayor facilidad el carácter trágico de lo real.

[13] Esta idea del tiempo es, esencialmente, la forma más clara y simple de referirse a la representación de lo real, tema desarrollado en el segundo capítulo. Sin embargo, en este capítulo la idea puede parecer confusa, por ello, para complementar, se apunta que el tiempo trágico es el de la esquematización intelectual del acontecimiento, de la representación, la cual lo fija, lo vuelve inmóvil. Por esta razón, el tiempo trágico se despliega solo en sentido inverso: incapaz de modificar el acontecimiento, nos sumerge en él cuando ya pasó.

En la tensión del encuentro de estos dos tiempos se le presenta al sujeto una intuición extra-ordinaria del mundo, a la que Rosset definió como lo sorprendente por naturaleza. Esto se debe a que surge[14]cuando el sujeto se percata de su incapacidad para integrar el acontecimiento a cualquier orden representativo, pues "El acontecimiento irrumpe, por definición está siempre ya-ahí y será de aquí en más rebelde a todo intento de interpretación, que siempre llega demasiado tarde" (Rosset, 2010: 13); por este motivo (y no por la presencia de un contenido dramático) se considera que un acontecimiento es trágico.

Con el propósito de aclarar la exposición rossetiana que afirma la incapacidad del sujeto para llevar el acontecimiento al campo de la razón, o en otras palabras, para evidenciar la influencia schopenhaueriana en la filosofía trágica, se exponen cuatro cualidades que caracterizan al acontecimiento según Clément Rosset.

La primera característica revela los límites del principio causal al demostrar que el acontecimiento no proviene de causa alguna. Como ya se describió con la filosofía del absurdo, la representación se ordena según la ley causal, pero la aplicación del mismo principio es inútil para rastrear las primeras causas del acontecimiento. En este sentido, la primera característica de lo dado, el ser sin razón, demuestra que el sujeto jamás podrá alcanzar por medio de la ley causal el porqué fundamental de dicho acontecimiento:

> por más lejos que remontemos la serie de causas tanto en el campo físico como en el psíquico, siempre llegamos a un término en el que tropezamos con un irreductible, una existencia ya-ahí y ya presente, anterior a toda especulación un dato primero que por cierto no contradice a la razón, pero que le resulta inconmensurablemente ajena (Rosset, 2012: 14).

De la primera característica de lo dado, el ser sin razón, se extrae la segunda cualidad, el ser sin finalidad. A propósito, Rosset señala que es inevitable relacionar directamente la ley causal con la idea de finalidad, pues, cuando se retoma dicho principio, se da por hecho que al acontecimiento dado lo determinó uno precedente (producto del encadenamiento causa-efecto), sin embargo, el acontecimiento dado se caracteriza por no formar parte de alguna estructura teleológica, porque, como se demostró en la primera característica, el acontecimiento no se

[14] Para Rosset, lo sorprendente por naturaleza es la expresión que mejor define el encuentro del hombre con el mecanismo trágico, a propósito de ello, en La filosofía trágica se exponen tres nociones que sintetizan el descubrimiento de lo sorprendente por definición: lo irreconciliable (lo real es definitivo y determinante), lo irresponsable (lo real es injustificado e inmerecido) y lo indispensable (lo real es necesario).

fundamenta en la ley causal. En este sentido: "se puede caracterizar a lo dado como una infracción absoluta a las ideas de causalidad y de determinismo, porque lo que está dado es por definición indeterminado, un surgimiento completamente gratuito en relación con cualquier consideración causal" (Rosset, 2012: 15).

A las dos primeras características de lo dado se suma una tercera: el ser necesariamente. Para dar a conocer el sentido de la noción de necesidad, es preciso aclarar que esta idea tampoco se debe confundir con la idea de determinación, pues según Rosset, el carácter necesario del acontecimiento no representa una relación causal que encadena dos o más fenómenos obligadamente, "la necesidad trágica no significa un desarrollo ineluctable de un proceso a partir de cierta solución dada, sino que designa eso mismo que está dado a partir de lo cual un desarrollo es posible a la vez que necesario" (Rosset, 2013: 80).

Solo se considera que el acontecimiento está determinado porque no puede presentarse de otra forma, es necesario porque es inmodificable. Con la declaración del carácter necesario de lo dado, inevitablemente se refuta la idea de libertad, pues al demostrar que el acontecimiento no se determina por algún encadenamiento causal, también se confirma la incapacidad del sujeto para definirlo según sus preferencias. Con esto no se insinúa que Rosset le niegue al hombre cierta posibilidad de elección, solo se confirma que el autor limita la libertad a un plano no fundamental, pues este tipo de elección[15] no determina ni modifica el acontecimiento dado,

> hay una cierta libertad del hombre en el plano de la acción —un hombre sin ataduras es más «libre» que un hombre aprisionado— y también en cierto plano intelectual y moral: los pequeños afectos, los pequeños problemas, la libertad es capaz de dirigirlos; pero ella no podría intervenir desde el momento en que entramos en un dominio más esencial al hombre. Solo existe en un plano no esencial, en lo que hay de menos humano en el hombre (Rosset, 2010: 47).

[15] La crítica rossetiana a la idea de libertad parte de una doble concepción de la misma, por un lado la libertad de acción y por otro, la libertad metafísica, la primera de ellas se cuestiona pero no se niega. Rosset señala que la libertad de acción está condicionada por el otro (llámese sociedad, institución, leyes, etc.), es decir, que las elecciones del sujeto únicamente responden a los obstáculos que vienen del otro, en este sentido, la libertad de acción es posible pero no depende directamente del sujeto; el hombre no es dueño de sus propias decisiones. Por otro lado, Rosset refuta la segunda idea de libertad al evidenciar que la conciencia (rasgo que distingue al hombre del resto de los seres existentes) no determina el actuar humano. El filósofo francés señala que la filosofía moderna se equivoca al afirmar que por la conciencia el hombre escapa al determinismo de las cosas naturales, pues la idea de libertad no se derivar ni fundamenta en ella; la realidad humana (el privilegio de la conciencia) no establece ninguna diferencia en el carácter dado de lo real.

Finalmente, la última característica es la de ser irracional.[16] Esta cualidad bien se pudo deducir en la descripción de la primera característica, al considerar a la razón como la facultad de ordenar el mundo mediante relaciones causales. Sin embargo, Rosset aclara que la característica irracional de lo dado no solo afirma la ausencia de relación causal, sino que, a su vez, determina los límites de la razón al revelar su esencia incomprensible:

> Decir que es «incomprensible» no significa para nada que en su presencia la razón se vea sumergida en tinieblas y en contradicciones; por el contrario, la razón descubre que no tiene nada en común con el ser, ningún resquicio a través del cual podría introducirse por la fuerza y sufrir entonces los peores maltratos. Pero el peligro se aparta de entrada, porque la razón descubre que la existencia no le concierne (Rosset, 2012: 29).

El acontecimiento dado no se opone a lo racional, sino que lo dado, al escapar a toda posibilidad de orden, es ajeno a la razón. En resumen, Rosset analiza las cualidades inherentes al acontecimiento para demostrar que el carácter trágico de lo real no solo está presente en los que son desdichados; para el filósofo francés, cualquier acontecimiento, por el simple hecho de estar dado, manifiesta lo trágico, es decir, revela que la sin razón es el fundamento del mundo.

De acuerdo con lo anterior, la filosofía trágica propuesta por el francés Clément Rosset pretende evidenciar el carácter trágico de lo real. Su objetivo no es llevar este conocimiento a la conciencia del sujeto, porque Rosset considera que dicha verdad se encuentra presente en la mayoría de los hombres, sin embargo, no todos la reconocen. Por ello, su propósito consiste en lograr que el conocimiento trágico (la evidencia de que lo real está dado) pase del silencio a la palabra. ¿Qué se pretende al llevar lo trágico a la palabra?, "volver expresable un conocimiento que ya se posee" (Rosset, 2013: 35) para que el individuo sea capaz de servirse de lo que ya sabe, de aceptar el encuentro rugoso con lo real. A la experiencia de la aceptación de la suficiencia de lo real, el filósofo francés le llama alegría, en contraposición a la resolución propuesta por Schopenhauer en el cuarto libro de *El mundo como voluntad y representación*: la negación de la Voluntad.

[16] En *El mundo y sus remedios*, Rosset emplea el término *alogon* para referirse al carácter irracional de lo dado o de la existencia, según el filósofo francés, es preciso aclarar que la a que antecede a logos (*a-logon*, *a-logos*) no significa en contradicción con el logos, sino privado de logos, en otras palabras, para Rosset lo dado es aquello que escapa al discurso porque es ajeno a la razón.

Referencias

Rosset, C. (2004). *Lo real: tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-textos.

Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-textos.

Rosset, C. (2010). *La filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Rosset, C. (2012). *El mundo y sus remedios*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Rosset, C. (2013). *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Tomos I y II, Madrid: Alianza Editorial.

Adriana Espinoza Cerviño: Maestra en Humanidades: Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente, es estudiante de intercambio del Doctorado en Filosofía en la Universidad Iberoamericana. Sus áreas de investigación son: estética, política, teoría crítica y cultura visual.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 19-33
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

Imágenes, cine y filosofía, hacia el cine-pensamiento en Gilles Deleuze

Images, Cinema and Philosophy Towards Cinema-Thought in Gilles Deleuze

Omar Álvarez Sovera*

Resumen: En este artículo se enfoca en el tema del cine y la filosofía a partir del pensamiento de Gilles Deleuze. La cuestión principal emerge de las preguntas: ¿qué relación hay entre la filosofía y el cine?, ¿cuál es el interés de Gilles Deleuze por las imágenes cinematográficas?, ¿por qué las imágenes?, ¿qué plantea Deleuze cuando hace referencia a la posibilidad de un pensamiento cinematográfico? El interés filosófico emerge a partir del desarrollo del séptimo arte como un nuevo paradigma que, con el tiempo, se convirtió en una industria de gran impacto en la sociedad y la cultura. Una de las propuestas más relevantes hechas por Deleuze fue postular la estética del cine presentada como una taxonomía y un estudio ontológico de las imágenes, a fin de transformar a la filosofía, de llevarla hacia el terreno del cine en el que se busca reconstruir imágenes y movimiento, por lo que el presente artículo relaciona los conceptos filosóficos que el cine puede producir a través de las imágenes.

Palabras clave: Imagen, Reflexión, Concepto, Relación, Deleuze

Abstract *In this article, the problematic to be developed begins with the theme of cinema and philosophy, starting from the thought of Gilles Deleuze. The question emerges in knowing what the relationship between philosophy and cinema is, which is Gilles Deleuze's interest in cinematographic images, what are images, what does Deleuze propose when he refers to the possibility of a cinematographic thought, and what does he propose when he refers to the possibility of a cinematographic thought. The seventh art emerged as a new paradigm that, as time went by, grew until it became a great industry that managed to cause a great impact on society, culture and other important areas.. One of the most relevant and interesting proposals made by Deleuze was to postulate an aesthetics of cinema that is presented as a taxonomy and an ontological study of images, in order to transform philosophy, to take it to the field of cinema, which essence is to reconstruct itself in images-movement. Thus, this article justifies that cinema can produce philosophical concepts, hence the main relationship. Cinema has transformed philosophy, because thought and reflection also emerge in images.*

Keywords: *Images, Reflection, Concept, relationship, Deleuze.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, omarsovera234@gmail.com

RECEPCIÓN: 28/03/2023
ACEPTACIÓN: 09/10/2023

Introducción

Es frecuente pensar en el cine como uno de los últimos grandes hallazgos del siglo XIX, hecho que también fue de gran impacto en la historia del arte, dada su distinción con la pintura y la fotografía. La invención del cinematógrafo provocó que las imágenes comenzaran a tener movimiento y emergieran nuevos formatos expresivos con connotación artístico, los cuales culminan con la producción de películas. Estos avances se convierten en un tema relevante para la filosofía; como se ve con Gilles Deleuze (1983) que, en *La imagen-movimiento,* realiza un análisis taxonómico de las imágenes. Esta obra surge de una investigación que va desde los inicios de la cinematografía hasta la segunda guerra mundial, lapso que el autor expone como un periodo clásico del cine. El objetivo de Deleuze no es hacer una historia de la cinematografía, sino explicar qué es la imagen del pensamiento y cuál es la relación entre el cine y la filosofía, además expone la crisis que emerge con dicho arte. Estos puntos se abordan como eje principal en el presente trabajo.

Para ello, hay que apuntar que en la actualidad se han hecho investigaciones filosóficas con un interés particular por el cine, ya sea desde la experiencia cultural o la narrativa; Deleuze lo plantea como un problema —lingüístico, estético y político— para la filosofía y el pensamiento. En lo estético emana la pretensión de tomar a las imágenes como medio de reflexión, pues no solo manifiestan una finalidad de belleza, sino que también pueden producir conocimiento. En cuanto al ámbito del lenguaje se abordan los caracteres de los signos cinematográficos en función de los problemas filosóficos. Por último, surge la cuestión política en la que se aborda el uso mediático, en la creación de filmes para servir a intereses económicos y comerciales, desde que el séptimo arte se volvió tan popular. Así el cine industrial clásico tomó gran relevancia y estatus entre las masas; pero ante ello se alzó la corriente moderna, donde la reflexión y la crítica fueron elementos importantes en la producción de filmes.

En *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Deleuze elabora un sistema apegado a una filosofía del cine. Por lo cual, mediante el análisis de ambas obras, en este trabajo se pretende dar explicación a preguntas como qué es el cine-pensamiento y cuál es la relación entre la filosofía y el cine.

La revolución de las imágenes y Gilles Deleuze

Según Deleuze, el cine fue otro gran paradigma de la ciencia moderna, debido a la experimentación con las imágenes-movimiento. Esta invención tomó relevancia cuando el Edward Muybridge (Bordwell y Thompson, 1977) tuvo éxito al demostrar que se podía capturar el galope de un caballo con una cámara. Desde entonces, científicos, artistas y curiosos comenzaron a experimentar con fotogramas, hasta que el cinematógrafo expandió sus alcances.

Cuando los hermanos Lumière proyectaron su primera cinta cinematográfica en Paris, Francia, todos los espectadores atestiguaron la extraña naturaleza del cine, de la producción de imágenes-movimiento. Este fue el inicio de un paradigma que aún se puede ver en pantallas iluminadas como televisiones, celulares, etc. A grandes rasgos, el cine reinventó el mundo, pues aporta a la realidad un discurso narrativo de uso mediático, político e incluso educativo.

Román Gubern (1969b), expone que desde los años sesenta, el concepto de *la nueva era revolucionaria de la imagen* describe un contexto donde el cine comienza a tener un impacto importante en la sociedad.

> Pero si esta variedad concreta de exhibición cinematográfica aparecía declinante, la industria de la imagen en movimiento vivía en su conjunto un periodo de excepcional expansión y prosperidad. En los años sesenta el cine se convirtió, definitivamente, en un medio de comunicación audiovisual que se expandía hacia diferentes sectores de la vida social. En colegios y universidades, en laboratorios de investigación, en el seno de astronaves, en el esparcimiento privado, como álbum de recuerdos o como instrumento de experimentación audiovisual, la cinta cinematográfica tendía a reemplazar, en muchos aspectos, al papel como soporte de fijación de la información. El mundo entraba en la revolucionaria «era de la imagen» (Gubern, 1969b: 429).

Como se relata, desde antes de los años sesenta, uno de los medios de comunicación más populares fue el cine, ya que distintos espacios comenzaron a utilizarlo como fuente de información y de entretenimiento, pero también como un medio de expresión artística. Así, esta puede considerarse como una fase de transformación desde el arte y la filosofía, ya que el cine comienza a interactuar con más sectores de la vida social, como colegios y universidades, alcanzando un gran impacto social, político y artístico.

Desde los inicios del siglo XX, el mundo empezaría a tener una experiencia crucial con las imágenes-movimiento, por ello se anuncia *la nueva era revolucionaria de la imagen*. Para este siglo, la novedad eran las pantallas iluminadas que mostraban la vida en movimiento, la vida que no se detiene. Los Lumière nunca se percataron de que el cine, en el futuro, empezaría a construir una hegemonía óptica que se mezclaría con la vida social, no solo desde la percepción, sino

también desde un aspecto industrial, político, estético y mediático, que hasta ahora no es obsoleto, ni perdió influencia, porque ha obtenido mayor difusión gracias al internet, la radio y la televisión.

Es obvio que para el contexto de Deleuze resultaba imposible no percatarse del gran impacto de la cinematografía en sectores culturales y otros de gran influencia para la vida cotidiana en general. Algunos pensadores llegaron a preguntarse sobre la naturaleza de tal paradigma, como bien se ha reiterado; por ejemplo, Henri Bergson y Walter Benjamin lo cuestionaban desde el terreno de la imagen y su inminente industrialización. Gilles Deleuze retoma estos temas y realiza una taxonomía de las imágenes para estudiarlas desde el terreno de la filosofía. De esta propuesta, emerge el objetivo de articular el pensamiento a la producción cinematográfica. Ya en una entrevista en los años noventa, Deleuze comenta sobre la importancia del cine en el plano filosófico y sobre la poca atención que se le brinda al tema:

> Es curioso. Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación no tienen para nada en cuenta al cine: o bien creen en el movimiento, pero suprimen la imagen, o bien mantienen la imagen, pero suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre, en Lo imaginario, considere todo tipo de imágenes salvo las cinematográficas. A Merleau–Ponty le interesaba el cine, pero solo para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción o del comportamiento (Deleuze, 1992: 64).

Desde que el cine se volvió un éxito en las taquillas y tras producir grandes filmes comerciales, emana un indudable interés filosófico, que Deleuze aborda en sus escritos, en los que retoma conceptos como tiempo y movimiento, para describir el papel del cine en la modernidad. En la época de los ochenta publica dos obras donde se enfoca en la cinematografía como objeto de estudio, se trata de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. En ambos escritos, aplica las teorías de la imagen de Henri Bergson y la teoría de los signos de Pierce, para responder a un problema filosófico y cinematográfico donde se analiza diversos productos visuales en calidad de signos e imágenes. En aquellas obras, también es clara la pretensión de hacer una crítica al capitalismo, al mercantilismo y a la política.

En cualquier caso, en esa época resultaba importante un estudio de este tipo. Los dos libros de Gilles Deleuze bien podrían haberse titulado *Lógica de las imágenes*, porque se vierte un análisis ontológico de las mismas. La influencia de Bergson lo lleva hacia la cinematografía, a la teoría de la imagen-pensamiento, con el objetivo de buscar nuevos horizontes, apuntando hacia un proyecto estético moderno.

Sobre las imágenes

En la vida cotidiana, el uso de imágenes es fundamental para dibujar un horizonte visual, acceder a la realidad, al mundo que se despliega y validar la existencia de las cosas. Sin embargo, surge la duda de si es necesario considerarlas dentro del esquema del pensamiento filosófico. Deleuze afirmaba que para entender esa lógica había que recurrir a Henri Bergson, por ello retoma conceptos como *imagen* y *movimiento*, para añadirlos a sus teorías.

Como breve explicación, el cine reafirmó la idea de que el universo y la realidad contienen imágenes; de ahí que la percepción, el pensamiento y el aprendizaje estén afianzados a ellas. Aunque es posible tener juicios diferentes, es imprescindible exponer que ellas refieren a descripciones que construyen una percepción del mundo. En ese sentido, tienen perspectivas e intensidades que se instalan en la mente del sujeto en función de reconocer y examinar el entorno. Henri Bergson fue uno de los primeros que expuso sobre el tema, proponiendo que el pensamiento, junto con la memoria, se vuelven factibles a través de las imágenes.

Bergson (2006: 29) escribió: "Tomen un pensamiento complejo que se desarrolla en una serie de razonamientos abstractos. Este pensamiento se acompaña con la representación de imágenes, al menos nacientes". Ya el mismo autor había tratado este asunto en *Materia y Memoria* (1896), donde exponía a la realidad o el mundo como una imagen, ya que consideraba que esta era la forma en que se constituían y develaban los objetos, pero no desde un idealismo. Esta teoría pretende explicar cómo el individuo puede conocer y llegar a deducciones a partir de imágenes que se capturan en la mente como fotografías, pero con movimiento.

> Es una imagen, pero una imagen que existe en sí. Este es precisamente el sentido en que tomamos la palabra «imagen» en nuestro primer capítulo. Nos ubicamos en el punto de vista de un espíritu que ignoraría las discusiones entre filósofos. Ese espíritu creería naturalmente que la materia existe tal como la percibe; y puesto que la percibe como imagen, haría de ella, en sí misma, una imagen (Bergson, 2006: 26).

Las imágenes son un camino y un efecto que germinan en medio de la cosa y la representación; saltan directamente a la vista y a la mente para descubrir y establecer una especie de identidad en los objetos. Así, es factible acotar un mundo que se presenta desde las imágenes, en el que la materia es imagen. De ahí que se recurra a ellas con el fin de percibir la realidad o acercarse a lo desconocido, porque describen y reafirman la existencia de las cosas, a la vez que brindan una percepción y conocimiento.

En las primeras páginas de *La imagen-movimiento*, Deleuze (1983) aborda el problema derivado de la pregunta de Bergson sobre el papel de la cinematografía y el pensamiento en conexión con el movimiento. Para Henri Bergson, el movimiento es reflejo del cambio; y toda filosofía, ciencia o arte que no funciona con un principio epistemológico de movilidad es considerado como una verdad inamovible, dogmática o hegemónica. El escritor consideraba al cine como algo falso o estático, ya que funcionaba a partir de cortes con fotogramas que aparentaban la ilusión de movimiento y, por ello, modificaba la perspectiva de la realidad, la hacía ver falsa, no podía dar cuenta de ella, pues no mostraba la vida de manera fidedigna, y ni siquiera tendría la facultad de pensarla, por su condición de ser solo una imagen sesgada de la realidad.

> El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente (cinematográfica) a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural (Deleuze, 1983: 67).

Deleuze explica que Bergson consideraba al cine como una suerte de artilugio que exhibía al movimiento como algo falso, como algo aparente; cercano a las aporías del viejo Zenón, donde se concibe un mundo estático, en el que nada puede moverse o cambiar porque hay un tiempo eterno que no lo permite. Cabe mencionar que estas teorías de Bergson que involucran conceptos como tiempo/movimiento generaron controversias y críticas, pero tuvieron gran relevancia en el campo de la ciencia —fueron especialmente notables, por ejemplo, para el científico Ilya Prigogine—. Regresando a la cuestión filosófica, para Bergson y Deleuze la vida debe estar en movimiento, en devenir, por ello debe haber un pensamiento de lo movible que dé cuenta de una realidad donde las cosas u objetos se encuentran en ese cambio constante y no en un estadio inmóvil.

Bergson planteaba que todo dogma es estático, porque se repite una y otra vez, sin ser capaz de producir nada nuevo. El escritor denuncia que eso le había pasado a la filosofía desde siglos atrás, ya que solo se repetían postulados sin abrirse hacia otras posibilidades.

Aunque Bergson nunca se convenció de la importancia del cine en relación a la filosofía; Gilles Deleuze reformuló el valor del séptimo arte para dicha disciplina. Procedió a crear una idea de lo moviente, es decir, un pensamiento cinematográfico que se enuncia a través de imágenes. En los siguientes apartados, se explicará qué sugiere Deleuze cuando hace referencia a este modelo, se explora la posibilidad de su ambivalencia, así como las características.

El problema en la imagen-cine

Desde el planteamiento anterior se manifiesta un problema, desde 1930 en adelante, de carácter político y mediático. Deleuze (1983) considera que las imágenes deben actualizarse o cambiar para obtener como resultado lo nuevo y no una ilusión. Por otro lado, para que emerjan imágenes nuevas, y no sean un instrumento de repetición de ideas inmóviles en la mente del espectador, se necesita producir pensamiento desde la cinematografía. Frente a esta cuestión, surge un problema con el fenómeno del carácter mediático de las imágenes, que deriva en la influencia con fines políticos, ideológicos y mercantilistas, sobre una gran cantidad de espectadores.

La cinematografía adquiere total relevancia en dicho problema, pues el cine clásico, después de entregar filmes y géneros icónicos —como el western, melodramas, musicales y policiacos— también se mantuvo limitado, pues se estableció como una industria de entretenimiento que no se permitió a sí misma superar los tópicos y las reglas impuestas por el mercado hollywoodense (Costa, 1985). Deleuze considera que el cine industrial desechó el pensamiento; se deshizo de lo nuevo, porque se dirigió a entregar filmes donde predomina la linealidad. Desde intereses centralistas, las imágenes se repetían en medio de narrativas donde son más relevantes los discursos de orden, de carácter político y económico.

La producción hollywoodense fue importante y poseía cualidades excepcionales, pero la filosofía francesa evidencia algunos aspectos negativos de dicha industria. En una conferencia que Deleuze impartió en 1987, explica que el problema de los medios de comunicación se halla en el ejercicio de diversos mecanismos de control. Así, emerge una crítica hacia la cinematografía.

En este sentido, también se engendró un problema, que tuvo total notoriedad a mediados del siglo XX. Gilles Deleuze (1983) lo plantea como *la crisis en la imagen-acción*, uno de los primeros dilemas que comienza con el desgaste del cine clásico americano.

Hollywood entró en crisis debido a su estricto control sobre los filmes y a sus estándares inalcanzables desde los ideales que se promulgaban en el cine. El género western es quizá un ejemplo del declive del sueño americano en la gran pantalla, ya que en sus inicios tomó un frente común que impulsaba la llegada de extranjeros a Norteamérica; las películas tenían la finalidad de magnificar el sentido de pertenencia de los migrantes europeos que llegaban a las tierras americanas.

Así se producían filmes con narrativas de personajes extranjeros que llegaban a los poblados de América del Norte con la finalidad de imponer orden y justicia social en las tierras sin ley (Roman, 2014). Los ideales del sueño americano podían verse reflejados en la gran pantalla, en distintas obras cinematográficas relevantes al género. Las historias describían de manera positiva la conquista de nuevas tierras y cómo el héroe se unía a la lucha por la justicia y la unificación social de un pueblo que buscaba el progreso. El protagonista se enfrentaba a situaciones de riesgo y debía mostrar ingenio para hallar una respuesta a los problemas sociales o individuales. Pero con el tiempo, las narrativas y los ideales de progreso se desgastaron y surgieron otros subgéneros como el neo-western.

Aquel sentido de comunidad quedó en crisis por subordinar la vida del Viejo Oeste a una civilización industrial y colonialista, impulsada por las leyes del hombre extranjero dominante, como se muestra en el filme *The Man Who Shot Liberty Valance* dirigida por John Ford (1962), donde el personaje Stoddard representa el cambio de orden del estado, a partir de nuevas leyes que se imponen en el Viejo Oeste, que solía ser una tierra sin ley. El mensaje de la necesidad de establecer orden y la búsqueda de una civilización industrial tomaron relevancia. Según Deleuze (1983) ahí es cuando el clásico Hollywood perdió la esencia, porque comenzaba utilizarse como dispositivo e industria en función de un cine de masas en el que domina la visión del hombre extranjero sobre aquellos pueblos originarios, que se representaban como civilizaciones salvajes, desde un aspecto negativo.

> La crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que solo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado (Deleuze, 1983: 287).

El segundo problema sobre *la crisis de la imagen-acción* emerge en el momento en que el cine se convierte en una maquina publicitaria para servir a intereses económicos, políticos e industriales: la mercantilización de las imágenes, cuya finalidad es promover ideales en el espectador. El inconveniente que aparece es el constante referente de eslóganes y tópicos que pretenden dar solución a la vida común a través de recetarios y frases superficiales para convencer y promover el deseo en el espectador con un fin de consumo (Deleuze, 1983).

La crisis de la imagen-acción es también una crítica hacia el cine ideológico y de masas que se subordinan a las políticas del capitalismo, ya que este, junto con la televisión pasan a ser los medios de información que establecen normativas, modelos, valores morales y sociales. Como el ideal del sueño americano, que se olvidó de las culturas originarias marginadas por la imposición de una visión occidental e industrial.

Por ejemplo, el mercantilismo en el cine promueve convicciones como la idea de felicidad o plenitud en un hombre que ha adquirido un nuevo auto, pero el producto es lo que menos importa. Desde la pantalla la plenitud, la felicidad y el bienestar individual son productos que pueden venderse al espectador, porque las imágenes se vuelven mercancías con un trasfondo mediático. Se vende un ideal que la industria usa, con el fin de obtener el mayor provecho económico.

> Sin embargo, la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que solo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros (Deleuze, 1983: 287).

Por tanto, Deleuze plantea la necesidad de reinventar la imagen clásica del cine, lo cual ocurrió después de la segunda guerra mundial. Esta entra en una crisis a causa del desgaste de narrativas y el cambio producido por movimientos sociales. Los filmes clásicos de Hollywood pierden relevancia, ya que después de vender exitosas películas que obedecían a reglas de la industria, surgen nuevas técnicas de montaje y formas de contar historias en las que influyen los movimientos sociales nacientes, la literatura y la filosofía; así a la par de la sociedad y el cine cambia con el devenir de la guerra. Deleuze lo considera, como una consecuencia, su uso para fines negativos, que sirven al fascismo, la violencia y la guerra.

Recapitulando, el cine estadounidense se consolida como una industria desde 1930 (Lipovetsky, 2009) y tiempo después aparece Hollywood como un dispositivo económico, donde se antepone el valor mercantil. Deleuze enfatiza que de ahí también nace una hegemonía óptica donde el entretenimiento en los filmes comerciales prima sobre la reflexión y el pensamiento crítico a fin de solo mirarlo como un medio para generar ganancias económicas e imponer ideologías y políticas.

La cinematografía del pensamiento

Deleuze (1985) expone que hay una clase de cine que surge después de la segunda guerra mundial en Europa. En este, el desastre de la guerra confronta al sujeto occidental con la realidad; el individuo entra en un periodo de desilusión y desengaño frente a las posturas y montajes de Hollywood; y este entra en crisis. Por esa razón, en *La imagen-tiempo*, el filósofo propone una visión moderna desde la cinematografía, en la que esta se encuentra afiliada al pensamiento, a fin de superar los viejos ideales y dificultades por las que había pasado Europa. Por ende, se apuesta por una imagen donde las minorías se hacen visibles y que más allá del movimiento, se compone de temporalidad.

En este contexto, emana un cine de vidente, donde se manifiesta la crítica y se muestra al espectador lo que relativamente se piensa y se observa sobre diversos hechos. Además, se busca resaltar narrativas nuevas que dan voz a culturas o individuos con percepciones distintas, porque es necesario dirigir la cámara hacia lo diferente y otorgar temporalidad al cine para que pueda reinventarse y transformarse con total libertad.

El *neorrealismo italiano* (1945) es un referente del cine moderno, porque lleva a la pantalla los problemas sociales de la época y manifiesta su descontento contra el fascismo y la guerra. Deleuze expone que con este movimiento se apuesta por nuevas políticas que dan expresión a los sectores marginados. En este sentido, la realidad y los acontecimientos históricos reinventan la cinematografía, la cual piensa el mundo; contrario a los postulados de Henri Bergson, quien no creía que la pantalla pudiese estar a disposición del pensamiento y la realidad.

Entonces, es menester agregar que Deleuze expone un sistema de ideas que se dirigen a promover una filosofía del cine; en donde, se extraen cualidades esenciales de la del ultimo para el ejercicio de la primera. Deleuze (1985: 225) escribe que: "la esencia del cine que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento". Antes de explicar la función del cine-pensamiento, Deleuze (1991) expresa que a lo largo de su carrera no se había cuestionado sobre el quehacer de la filosofía, por lo que en *¿Qué es la filosofía?* concluye que:

> La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en crear conceptos. ¿Acaso será el amigo, amigo de sus propias creaciones? ¿O bien es el acto del concepto lo que remite al poder del amigo, en la unidad del creador y de su doble? Crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía. El concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado (Deleuze, 1991: 4).

Para Deleuze el problema surge cuando se especula que la filosofía no sirve para nada; pero él nos recuerda que esta es una disciplina que consiste en crear conceptos, con el fin de esclarecer nuevos problemas en relación con la realidad, la mente, el conocimiento, la conciencia, la ética, el lenguaje, la belleza, la moral, etc. Por ende, los conceptos son fundamentales para el pensamiento, porque sirven al individuo para reflexionar, explicar y entender el mundo.

Aquí emana la cuestión lingüística de si el cine tiene la capacidad de producir conceptos filosóficos, o si la filosofía puede mostrar sus problemas en imágenes. El proyecto Deleuziano consiste en llevar los conceptos y problemas de dicha disciplina al séptimo arte, y así estimular el pensamiento en el espectador, dada la relevancia de las pantallas en la actualidad.

Como justificación, Deleuze (1985: 50) escribe que: "Lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones". Así que para promover una filosofía del cine o un cine-pensamiento retoma la propuesta de Peirce, para clasificar a la imagen en acción, afección y sueño con el fin de describirla en función de sus signos.

Deleuze expone que debido a dicha naturaleza también son capaces de producir conceptos, que por principio tienen existencia en el tiempo. Entonces, la visión que ofrece el cine se relaciona con el desdoblamiento del mundo, causando que surjan dos sistemas distintos: la imagen-temporal, que se compone de signos, y la actual, que se refiere al mundo real.

Debe quedar clara la diferencia entre estas dos categorías, aunque no deben entenderse como contrarias. Deleuze expone que no hay una ruptura entre la imagen-real (actual, en términos de Bergson), que tiene movimiento, y la imagen-cine (temporal), donde se impregna un tiempo puro a las cosas que se vuelven signos; preservando pequeños instantes en el celuloide.

Con respecto a la reflexión en el cine, Deleuze (1985: 2012) escribe que: "se le dice «cine intelectual», y al montaje, «montaje-pensamiento». El montaje es en el pensamiento «el proceso intelectual» mismo, o aquello que, bajo el choque, piensa el choque". Como Eisenstein (1923) declaraba, el montaje es un recurso fundamental para el séptimo arte, pues ahí se encuentra el cogito argumental de las imágenes.

Para el filósofo francés, desde una perspectiva estética y ontológica, el cine no solo tiene poseer las más bellas escenas, sino que también debe meditar acerca de diversos temas en torno al hombre y sus circunstancias; incluso sobre los distintos problemas filosóficos, existenciales, políticos y sociales. El cineasta plantea preguntas al espectador a través de sus obras y con toda la intención, cuestionar las acciones, la moralidad y plantear problemas; de ahí su importancia.

La importancia del cine-pensamiento es que manifiesta problemas y cuestionamientos aparentemente invisibles en la vida cotidiana, pero que el cineasta puede mostrar; es un hecho que la audiencia experimenta un filme cuando las imágenes introyectan al espectador en su mundo. Este efecto surge cuando una historia es creíble, cuando el receptor se identifica con una narrativa. Por ejemplo, el filme *Taxi Driver*, de 1976, cuenta la historia de Travis, un taxista que tiene una carga personal de problemas y dudas existenciales que lo llevan a preguntarse sobre la justicia y la inseguridad, a la vez que nos hace notar el vacío del hombre moderno.

El cine propone dilemas, desde los personajes que se humanizan y develan sus problemas, haciendo visibles sus conflictos internos o externos; a partir de ello, tiene la facultad de hacer comprender y sensibilizar al espectador frente a diversos temas.

De igual manera, las teorías filosóficas pueden transmitirse a través de imágenes-cinematográficas. Detrás de los directores que siguen la fórmula del cine-pensamiento, se encuentran filósofos que complementan sus propuestas y estas se traducen de forma visual. Gilles Deleuze exaltaba algunas obras del francés Alain Resnais, en cuyos filmes acercaba al espectador a teorías de Nietzsche. Así, al llevarla hacia otros escenarios, la filosofía se transforma.

Deleuze muestra el pensamiento que se ha convertido en cine, mientras que exhorta a la filosofía a crear conceptos cinematográficos. Así que se plantea que esta vuelva a reflexionar sobre la vida, al igual que el cine moderno de posguerra lo hizo al confrontar al hombre con su condición humana y sus problemas. La filosofía no debe ser una especie de doctrina dogmática donde se repitan imágenes, mientras se aleja del mundo o la realidad; sino lo contrario. Debe actualizarse para acercar el pensamiento a los acontecimientos temporales de la vida, donde el individuo se encuentra inmerso en un proceso de cambio y devenir.

El movimiento europeo de la *nouvelle vague* surge en contracorriente a las producciones clásicas hollywoodenses, según Deleuze (1985). Ahí los directores se enfrentan al escaso financiamiento, lo cual provoca que deban buscar formas menos costosas para hacer películas. En derivación, retratan un escenario real donde los personajes representan problemas personales

y sociales de la vida cotidiana. Este se vuelve un recurso activo de lucha para promover visiones distintas; se busca acercar el cine a la vida para volver a creer en ella y promover una suerte de fe; al respecto, Deleuze (1985: 229) escribe:

> No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film. A propósito de *Banda aparte*, Godard decía: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida.

La modernidad vanguardista llegó con el nuevo cine europeo. Deleuze lo atribuye a que la libertad creativa intervino en la mente de los artistas que querían innovar y pulverizar las reglas del montaje clásico y los argumentos de la norma comercial. La búsqueda de perspectivas diferentes no tiene un trasfondo superficial, pues emerge desde la necesidad de reconstruir una sociedad en crisis, que había atravesado el desastre de la segunda guerra mundial.

El cine en la modernidad no se mira solo como un medio de comunicación donde domina el valor mercantil y el control mediático, sino que también enfatiza su uso para fomentar el humanismo, la ciencia, la educación y diversos valores de vida. Para Deleuze, ejercer el pensamiento crítico resulta un acto de resistencia contra las imposiciones políticas, la mercantilización y las ideologías.

Jean Luc Godard, uno de los directores más conocidos, de la ola francesa, emplea un lenguaje filosófico —el cine-ensayo— en muchas de sus películas; en ellas aparecen imágenes a manera de protesta y de reflexión, donde el ojo-cámara establece una conciencia crítica. Deleuze exponía que Godard se destacó por buscar maneras relevantes y creativas para innovar. En una entrevista, refiere que:

> La finalidad de Godard es "ver las fronteras", es decir, hacer visible lo imperceptible. El condenado y su esposa. La madre y el niño… cuando está en la mesa de montaje: están separados por una frontera imperceptible que no pertenece a un lado ni al otro, que implica a ambos en un desarrollo no paralelo, en una fuga o en un flujo en el que ya no es posible determinar quién persigue a quién ni con qué fin (Deleuze, 1990: 63).

El director Jean Luc Godard trasmigra al cine-pensamiento, porque no se le puede quitar la facultad intelectual al arte. A través de sus imágenes traspasa las fronteras de lo visible, en busca de nuevos sentidos, y lógicas donde la realidad se vuelve signo. En sus filmes plasma preguntas existenciales y problemáticas individuales. En *Banda aparte*, de 1964, los protagonistas tienen como objetivo cometer un robo; este film muestra a personajes comunes, con miedos, inseguridades y problemas personales. Godard muestra situaciones donde los personajes deben resolver, por si mismos el dilema que se les presenta y afrontar los resultados de sus decisiones.

Como recurso se utilizan voces en *off* para mostrar metafóricamente lo que piensan y sienten los personajes. Deleuze elige como ejemplo al cine vanguardista de Jean-Luc Godard, porque podían acercar la cámara hacia el pensamiento.

Finalmente, la propuesta de que existe un vínculo entre el cine y la filosofía no es superflua, aunque ambas tienen naturalezas de expresión distintas, pues uno lo hace en imágenes y la otra en conceptos. Es claro que al unir estas dos disciplinas emerge un sistema donde el cine puede producir conceptos filosóficos. Asimismo, la relación entre filosofía y cine surge de diversas materias, como la estética, el lenguaje (los signos) y la política, que confluyen con el objetivo de construir un cine-pensamiento.

Conclusiones

De la investigación se deduce lo siguiente:

1. Desde inicios del siglo XX, el cine revolucionó la vida común y artística, pues nace una tendencia hacia el mercado global y la industria de las imágenes.
2. La relación entre cine y filosofía parte de cuestiones estéticas, de lenguaje y políticas.
3. En *La imagen-movimiento*, Deleuze aplica las teorías de Henri Bergson, para explicar qué es la imagen y expone un periodo donde esta se encuentra en acción y en movimiento.
4. La imagen es una forma de hacer visible el mundo y el pensamiento.
5. La imagen-cine es virtual, en ella el tiempo se impregna en el celuloide y las cosas se vuelven signos, por ello una filosofía del cine o un cine-pensamiento debe basarse en una propuesta semiológica.
6. Deleuze define al séptimo arte como un espejo donde se observa una interpretación del mundo real.
7. El problema surge cuando las producciones cinematográficas solo se utilizan como máquina publicitaria para servir a intereses económicos, políticos e industriales.
8. El cine no solo es un medio de comunicación que transmite el dominio del valor mercantil y el control mediático, sino que también puede fomentar el humanismo, la empatía, la educación y perspectivas distintas en favor de minorías, al construir una política de la imagen.
9. Gilles Deleuze plantea que el cine es apto para complementar a la filosofía, ya que también es capaz de producir conceptos filosóficos, al compartir una forma peculiar de reflexionar el mundo a partir de imágenes.

Referencias

Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Costa, A. (1985). *Saber Ver Cine*. Buenos Aires: Paidós.

Bordwell, D. y K. Thompson (1977). *Arte Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento (estudios sobre cine 1)*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo (estudios sobre cine 2)*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (1992). *Conversaciones*. Valencia: Pré-Textos.

Deleuze, G. (1995). *Sobre La Imagen–Movimiento*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pre-textos.

Gubern, R. (1969a). *El Primer Imperio Del Celuloide*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, R. (1969b). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky G. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Omar Álvarez Sovera: maestrante en Humanidades y docente.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 35-64
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

La maldad entre los griegos: un estudio introductorio del término *kakos* como paideia en los comienzos míticos y los tiempos homéricos

Badness between the Greeks: an introductory study of the term kakos *as paideia, in mythical beginnings and homeric times*

Ricardo Quiroz Rodríguez*

Resumen: El presente artículo tiene el propósito de develar algunos usos y funciones de la concepción de maldad (*kakós*) entre los griegos, además de mostrar su importancia como artefacto formativo de la *paideia* en dos periodos: mítico y homérico. En el primero se muestra la maldad como función *psico-goga* de la conciencia sobre el origen (*archê*) y la palabra viva (mito), en tanto el segundo se presenta en su uso conductista, como restaurador del ideal de la vida heroica a través de la deshonra.

Palabras clave: Maldad; filosofía; mal; honor; mito.

Abstract: *The present article has the purpose of revealing some uses and functions of the conception of evil (*kakós*) among the Greeks, besides showing its importance as a formative artifact of the paideia in two periods: mythical and Homeric. In the first, evil is shown as a psycho-goga function of consciousness over the origin (*arché*) and the living word (myth), while the second is presented in its* paidetic use*, as a restorer of the ideal of the heroic life through dishonor.*

Keywords: *Badness; philosophy; evil; honor; myth.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, itaka_sab@hotmail.com

RECEPCIÓN: 27/03/2023
ACEPTACIÓN: 28/09/2023

Introducción: los griegos como pueblo espiritual

El problema del *mal* (*kakía-kakós*) en la antigüedad griega cobra importancia filosófica, política y social dentro de los estudios especializados, porque su contraposición con el término *bien* (*kalos*) permite vislumbrar su trascendencia educativa a través de la historia. Este desenvolvimiento formativo de la *paideia*, dio paso a la consolidación de la mentalidad del hombre heleno y, con ello, a la búsqueda incansable de las virtudes de un ciudadano, con el propósito de formar la vida social activa del hombre griego,[1] que aún está presente en nuestra educación humanista.

Ya sea en su sentido natural, moral o metafísico, el témino *kakós* representó, en el periodo que va desde Homero hasta Aristóteles, un tema perteneciente a la masculinidad griega y la vida heroica. Con los aportes de K. Bassi (2003), se precisó la relación formativa del problema del mal como un antivalor, prototipo de lo no masculino y, por tanto, de la cobardía (*anandria*).[2] Debido a ello, se tratan de indagar los usos más comunes de la maldad en la Grecia antigua, para rescatar la positividad que tuvo como término educativo, y el papel metodológico que representó para conducir el espíritu político de la sociedad griega hacia la búsqueda de una vida buena y honorable.

Por ese motivo, esta investigación es un esfuerzo auténtico, breve pero conciso, de analizar e introducir el problema del mal y describir su desarrollo dentro del mito como herramienta educadora, y la posterior incorporación socializada con Homero en el siglo VIII. En suma, el presente estudio busca proponer al término *kakía* como un recurso *psicogogo* en la construcción de las virtudes de la Grecia antigua, con el objetivo de comprender de forma clara la importancia de la maldad, en el mito y la epopeya homérica, como herramienta educadora, a la par de restaurar su relevancia como herencia educativa de nuestro actual humanismo.

[1] La concepción de *bioi* (modos de vida) no solo se reduce a la *bios politikós*, sino a la *theoria*, la contemplación, la comunidad, religión etcétera. Como se ve en la obra *La condición humana* de Arendt, el griego comprendía fácilmente la relación entre el *zoon logon ekhon* y la *koinonía* y vida contemplativa-espiritual.

[2] Algunos especialistas (Rosen y Sluiter, 2003) brindan la concepción de *andreios man* para precisar la idea de que las virtudes griegas se relacionaban estrechamente con la consolidación social de la vida heroica. Ellos consideran que la valentía o el coraje como virtud principal de la masculinidad fungía un papel regulador dentro de la comunidad política griega, y su impacto en la sociedad helena estaba relacionado íntimamente con la idea de bien.

Para comprender la maldad como *paideia*, primero es necesario acotar que, para el ciudadano griego, el bien era la virtud más deseada, porque su significado comprendía un tipo humano fuerte, honroso, dispuesto de sí y con la capacidad de autodominio (*enkratía*). Sin embargo, el asunto de la maldad fungía más un papel educador en un sentido metodológico como el mito a Platón, o la lógica a Aristóteles. De ahí que el filósofo ateniense establezca, a lo largo de su obra, que la historia de los Estados es la historia de las sociedades, bajo la premisa de que la vida pública debía gobernarse por las virtudes nobles verdaderas y no por los deseos perversos y aparentes (Platón, 2008).

En este sentido, la constante manifestación de la cultura helena, a través del arte, la filosofía o la política, permitió forjar, con el paso del tiempo, una historia espiritual, como el profesor W. Nestle (2010) lo acuña, capaz de manifestarse a lo largo de los siglos, por su incansable búsqueda por la verdad, los valores y la sociedad ideal que permitieran una vida más desarrollada a través del discurso (*logismoi*), la vida pública (*bios politikos*) y la educación mítica. Walter Otto (1956) describió la importancia del mito (μῦθος) como un acto vivo de la palabra; su papel educador representaba la voz manifestada de la realidad. El mundo del hombre griego convergía en el encuentro de la vida natural (*physis*) y el complejo entorno de la cultura por lo humano (*zoon politikon*).

Esta búsqueda de una esencia espiritual que permitiera construir una sociedad encaminada hacia los valores positivos con la idea de bien, belleza o justicia, puede seguirse a través de un desarrollo uniforme en el ideal de la vida conjunta (*koinonia*) dentro de la *polis*. Para especialistas como Claude Mossé, el estilo de vida griego se regía bajo una premisa política que yacía firme en la idea de que "los griegos tenían el sentimiento de pertenecer a una misma comunidad" (1987: 7).[3]

[3]La importancia de la lucha y la guerra como medio de protección del estilo de vida del griego develan, en la obra de Claude Mossé (1987), el papel fundamental de la *politiké* como un acto consciente de la vida colectiva. Si bien el pueblo griego se asentó sobre una cultura simbólica diversa, se reconoce plenamente que desde el siglo VIII la vida en las plazas, los templos, las palestras y las actividades propias del griego estaban ya conjuntas con el ámbito político. Hasta la tiranía de Teágenes y la toma de Cilón de la acrópolis, el griego cultivó la necesidad de defender su ideal de vida alejado de la barbarie, sucediéndole una época casi interminable de lucha en la guerra del Peloponeso descrita por Tucídides (Forrest, 1988).

Dicha conexión social mantenida en la antigüedad como una prioridad, permitía al hombre griego reposar sobre un ideal de realización humana, como lo establece Vernant (1995). En este sentido, Nestle (2010), en su obra *Historia del espíritu griego*, desarrolló más dicha realización histórica de las sociedades griegas con la búsqueda de las virtudes (*aretai*) del Hombre griego.

En su despliegue histórico, la relación de la cultura helena persiguió un ideal educativo centrado en la idea de bien, pero forjado desde la maldad como un valor antagónico y pedagógico que permitiría, con ayuda del mito y la gran epopeya homérica, gestar una primera idea humanista de la educación como un acto conductual del espíritu por medio de los valores de lucha. Posteriormente, el tránsito y abandono de la realidad mítica del griego hacia un pensamiento más elaborado de la vida a través de la filosofía y el *logos* como palabra, encaminaron a la sociedad antigua a clasificar *el problema del mal* como un asunto negativo. No obstante; este estudio pretende recuperar su uso positivo como una herramienta *psicogoga* de la sociedad griega.

Desde hace más de veintiún siglos, y hasta ahora, se realizan investigaciones sobre el mundo heleno a partir de múltiples aristas del conocimiento. Sin embargo, esta investigación tiene el propósito de esbozar algunos de los usos y finalidades formativas del término *κακία-kakós* en dos aristas, los comienzos míticos y los tiempos homéricos, así como su influencia en el pensar del mundo antiguo. En el primer apartado se pretende mostrar la función *psico-goga* de la maldad en la conciencia del hombre arcaico, a través de su relación con el mito y la *paideia* griega. En cuanto a la segunda arista, la maldad se estudiará desde su función social como *ideal* del espíritu griego a través de la vida heroica. El análisis de los anteriores ejes de estudio permitirá descubrir la importancia fundacional en la mente del hombre griego y su inclinación al cultivo perenne de una vida feliz, heroica y sabia de la maldad.

Si bien, términos como *zoe*, al igual que *zen*, se despliegan de la misma raíz espiritual, el origen del témino *kakía* es impreciso. No obstante, la mitología griega y el gran periodo de colocación social que tuvo a través de sus narraciones populares albergan la posibilidad de encontrarlo, como un mecanismo humanista primitivo, a través del simbolismo que representa la maldad como parte de la acción humana para alcanzar la gloria heroica y la excelencia de vida.

Aunque la relación del hombre con la maldad es imprescindible en los orígenes míticos del mundo y en el anhelo de la vida heroica, es controversial el desarrollo que mantuvo el término *kakía* con la *zoe* espiritual y estética del hombre griego. Se presenta de igual forma el vínculo valorativo con su opuesto *bios*, porque el desarrollo histórico marca fuertemente la relación de este término con una consideración social y su posterior diferencia entre *koinonía* y *oikos*.

De lo anterior se deriva que el griego distinguía claramente las funciones de la *zoe* (ζωη) de las del *zóon politikón* aristotélico. A pesar de la rica contribución de la vida daimónica que permite la maldad, los helenistas más fieles a la doctrina clásica de la virtud se inclinan por la interpretación de que la areté-excellencia (ἀρετή), como lazo fuerte de los ideales del mundo antiguo desde los tiempos de Homero, constituyó la base conductiva de la educación griega antes que *kakía* (maldad de carácter, lo malo etcétera). Esta idea se reforzó desde la aparición de Platón, con el tema de la virtud y su apego a la *alétheia* (verdad); así se consolidó una interpretación tendenciosa en torno a los hábitos de lo bueno y su formación para la inclusión del *demos* en la *polis* a través de la *isonomía* (Vernant, 1995).[4]

La hegemonía de la *areté* en los estudios filológicos y filosóficos creó el paradigma de que el griego buscaba una superioridad política, más allá del valor del carácter educativo de la mitología y la gran literatura épica. Este hecho contribuye al escaso tratamiento de la relación entre *κακία* y la visión de vida de los antiguos griegos en torno al mundo de la *bios* pública y colectiva.

Grosso modo, el fin del presente trabajo no es discutir filológicamente sobre el término griego *kakía-kakós*, sino indagar y explorar algunos de los usos formativos de su parentesco con el término *maldad*. Esta delimitación permitirá descubrir la función educativa y el sentido cultural que el pueblo griego descubrió para formar el espíritu humano. Vale decir que el aporte de esta investigación radica en abrir un espacio, no tan desarrollado aún, en torno a la heterogeneidad del mundo heleno con respecto al valor de las ideas no solo positivas como la virtud o la justicia, sino también las *negativas*, como el vicio o la maldad, además de brindarle al

[4] La obra de Vernant ha sido una aportación escrupulosa para tipificar las formas de la *areté* jaegereana en la relación inclusiva de ἰσονομία en Atenas y *homoioi* en el caso de Esparta. La diferencia radical yace en que la maldad de carácter se separa del anhelo mítico de la proeza de los actos, como se ve en el mito de Teseo.

lector un perfil del término *kakós* como artefacto cultural y medio antropo-psiquico del espíritu griego.

Los comienzos míticos de la maldad entre los griegos

Datar el primer asentamiento social de la cultura griega a partir de las narraciones míticas es por demás una tarea compleja, pues expone una laguna temporal difícil de comprender, que va desde el siglo XVI a.C. hasta el año 1150 a. C. aproximadamente, con el comienzo de lo que algunos historiadores llaman la Edad Oscura en la civilización griega (Albaladejo, 2006).

F. Thomas (1576) sitúa hacia el año 2730 la llegada de Teseo, héroe de proezas, como gobernante de Atenas, cuestión que Michael H. Jameson (2014) constata al precisar que la cultura minoica influenció al pueblo helénico desde el 2000 a. C. No obstante, algunos especialistas, como H. Schliemann (1875), sitúan los primeros rastros arqueológicos que confirman la presencia de Micenas, como una ciudad rica en oro, hacia el siglo XVII. A pesar de las dificultades históricas, es claro que el pueblo griego vivió periodos decisivos de transformación cultural. La etapa conocida como Edad de Bronce solo es factible en bosquejos arqueológicos que datan del siglo XV a. C. En cuanto al periodo mítico, los restos literarios que sobrevivieron en el tiempo permiten una datación imprecisa con respecto a su elaboración y veracidad.

A partir del siglo XII a. C., en la edad mítica relatada por Homero, y confirmada más tarde por Duruy, se sabe que el mito incorporó a la *paideia* griega un elemento antagónico propio de la maldad. Desde la breve, pero rica contribución sobre el mito griego hecha por F. T. Spinosa en 1576, en su obra *Heroicos hechos, y vidas de varones ilustres, así griegos como romanos*, se percibe que en la edad mítica del griego se concebía un amplio cultivo del valor, el bien y la muerte, enmarcados de forma primigenia en el mito de Teseo.

Históricamente, la etapa mitológica fue el crepúsculo de un periodo de unción entre el hombre y el mundo, como lo estipulan las investigaciones de Kerenyi (2009: 24), la importancia fundacional y el valor del mito radican en el fundimiento espiritual de un pueblo jovial encaminado a la experiencia de lo sagrado, en donde "la mitología es la representación del hombre […] y asimismo es la revelación del mundo". Dicho mundo mitológico representa un aparato epistemológico difícil de abarcar, pues las narraciones en la epopeya homérica describen de modo muy escueto los primeros vestigios históricos de la cultura griega.

En este contexto, rastrear históricamente el término *kakía-kakós* dentro del despliegue mítico resulta una tarea compleja, motivo por el cual el presente estudio se acotará en un aspecto más general, sin ceñirlo a un autor u obra, y se apoyará en diversos trabajos especializados sobre el tema. Ahora bien, para comprender el sentido formativo de la maldad en el mito, es necesario definir ambos conceptos, con el propósito de exponer la relación paidética entre *kakía-kakós* y *mythos*.

En general, el mito es "la forma más antigua de hablar de lo religioso" (Burket, 2011: 103). No obstante, desde lo mitológico, la relación es más compleja, pues el vínculo que une al rito y al culto de las culturas micénicas, de las cuales se fundó la Grecia antigua, permite observar que se trata de la historia vuelta realidad en el *logos* heládico. El profesor Walter Otto (2007: 30) manifiesta que es un aliento creador, en tanto: "la voz μῦθος [...] significa originalmente la palabra que habla no de lo pensado, sino de lo real". Si en su sentido primigenio habla sobre los orígenes del mundo a través de la religión primitiva y sus manifestaciones rituales y cultuales, entonces la voz *mythos* habla de la realidad viva. No obstante, Cornford (1974: 39-40) lo atisba de forma más sustancial, bajo la siguiente consideración:

> El mito es como el árbol cuyas hojas y flores al aire libre de la conciencia están sostenidas por una raíz que se hunde fuera de nuestra visual, hasta los niveles inconscientes. El árbol es abastecido, de edad en edad, por una savia vital que emerge de tal raíz en un secreto y perenne flujo.

Los mitos griegos son, sin lugar a dudas, proyecciones no solo culturales de su religión, sino manifestaciones imaginativas de la psique multifacética del hombre griego. Persson (1956: 97) ya lo confirmaba al establecer en su análisis escatológico de la mitología, que "el tipo de imaginación griega es antropomórfico, y la creación del mundo tiene lugar como una serie de procreaciones: se lleva a cabo en la acostumbrada forma genealógica". Justo porque se trataba de indagar los orígenes no solo del cosmos, sino primordialmente del hombre y las fuerzas primigenias. Aunque en sus inicios el mito era una voz narrativa de la realidad ritual y el culto, los aportes simbólicos del arte y la literatura griega, lo convirtieron en un instrumento metodológico para representar un ideal antroposocial.

¿En qué momento aparece la maldad como un problema educativo? Para tratar de perseguir la respuesta dentro de la cultura mítica de los griegos, es menester pasar a la segunda definición, la idea de *kakía-kakós* en tanto sutantivo, nombre propio o adjetivación dentro de la historia mitológica de la Grecia antigua. Su significado a lo largo de la historia ha sido horizontal.

Los estudios de Antonia Ruppel (2019: 55), *Two Kakology: a study of some evil words*, dejan claro que "desde sus textos literarios más antiguos, el griego utiliza kakós para describir a las personas como bajas o malvadas en un sentido moral". Este rastreo lingüístico representa que la aparición del mal tuvo una acotación pedagógica al diseñar un aparato educativo enfocado en considerar las penas y los castigos de las malas acciones. Por lo tanto, el asunto del mal y lo malo estuvieron demarcados en los comienzos de la mitología griega por un rasgo paidético, y la antropomorfización de lo divino fue la herramienta fundamental con la cual el pueblo del mar Egeo vinculó el sentido de su identidad en la búsqueda de la creación cósmica. De ahí que, al igual que en los mitos órficos, Platón recuperó la naturaleza titánica del hombre como un elemento para depurar dentro de la vida social pública.

Este desgarramiento en su sentido moral permitió a los griegos comprender que "el hombre no es todo maldad, también posee algo divino" (Persson, 1956: 12). Es decir; la maldad aparece cuando el hombre se percata que puede ser castigado en esta vida o en la otra, como lo muestran los casos de Áyax y Prometeo; sin embargo, también puede purificarse por medio de la palabra y la identidad moral de los valores. Retomando las palabras de Laín Entralgo (1958) en el prólogo de su obra *La curación por la palabra*, al referirse a la curación como *muta ars*, sostiene que el mito es lo contrario al silencio de la sanación medica; puesto que se trata de enseñar al griego a luchar contra la naturaleza titánica de la personalidad, tanto vicios como deseos, o lo mismo acciones heróicas que inmorales.

Si, por un lado, el mito habla de un imaginario paidético —puesto que el hombre trata de parecerse más a los dioses tanto en su acto como en su esencia— y, por otro, la maldad ingresa como una conciencia purificante, debido a que muestra las consecuencias de un mal proceder subjetivo, entonces aparece como un problema educativo, cuando la racionalidad mitológica griega es capaz de reconocer las limitaciones del *logos* divino.

Con lo anterior, es posible identificar al mito como la voz de lo primigenio y a la maldad como adjetivación de lo inmoral, en sus definiciones más generales. En este sentido, surge la interrogante sobre cuál es el origen del mal en la mentalidad griega. Es necesario señalar que los primeros rastros de dicho término son difíciles de establecer, ya por la falta de documentos o por la imprecisión de los vestigios históricos. Empero, para resolver esta controversia, situaremos su origen por medio de la triada educativa de la Grecia antigua basada en la interrelación de las tres grandes concepciones del ideal paidético del hombre griego: *areté* (virtud), *kalón* (bien) y *diké* (justicia).

A este modelo de paideia, William K. C. Guthrie (2010) agregó un contra-argumento en la medida en que la traducción de los términos griegos presentan un complejo enfrentamiento con nuestras nociones mentales sobre su cultura. Como lo señala el filósofo escocés: "los griegos siguen siendo un pueblo notablemente extranjero" (Guthrie, 2010: 9). Ello se debe a una estricta relación psicológica-cultural con la mitología, que a su vez es la forma *diagogal* más eficaz para describir el imaginario religioso del hombre griego.

Recuperando la pregunta sobre el origen del mal en la mentalidad griega, cabe aclarar antes cuál es el origen del bien en la racionalidad primitiva. Esta tendencia recaída sobre la virtud, el bien y la justicia se creó para consolidar una forma educativa acorde al ideal de lo cosmopolita, lo cual permitió fomentar epistemológicamente las virtudes (*aretai*) para la vida. Además, la psique helena construyó una psicología educativa *policrática*, enfocada en el empoderamiento valorativo de lo humano. Con ello, el problema de la maldad representó un elemento *psicogogo* en el despliegue de la educación policrática.

Por un lado, el nacimiento de *kakía-kakós* apareció primigeniamente de un acto despersonalizante creador, como lo establece Persson (1956) y lo comprueba el mito de la castración de Hesíodo. Por otro, especialistas como Jaeger (2011) rastrearon el nacimiento de la *virtud* de una *polis* griega en los comienzos de la técnica y el progreso comercial de las sociedades-estado. Con dicho desarrollo cultural y económico, el profesor Jaeger perfiló de manera multifacética la raíz aristocrática de *virtud* y su influencia cultural a través de la cual la necesidad de un actuar bueno, justo y bello se volvió la triada rectora para la Grecia arcaica.

Pero ¿de dónde surge la intención helena para buscar los ideales de virtud, bien y justicia? Esto es indispensable para entender las funciones que la maldad, el vicio y las pasiones enajenantes tuvieron en la psique de los griegos. Rastrear el origen de la búsqueda por la vida activa, buena y virtuosa exige precisar que el entorno griego se creó para formar un alto ideal de hombre bajo la consideración de que: "la trinidad griega del poeta (ποιητής), el hombre de estado (πολιτικός) y el sabio (σοφός), encarna la más alta dirección de la nación" (Jaeger, 2011: 14).

Si bien, el origen de lo virtuoso como ideal colectivo surgía de una educación *policrática* cercana al siglo VIII a. C., el nacimiento de la maldad como elemento *psicogogo* se gestaba junto al ideal divinizado de la vida en el periodo mítico. Con respecto a la función de la maldad en el mundo griego, es menester señalar que el origen y sentido mítico de *kakía* y *paidea* se justifica como método didáctico para enseñar un humanismo guerrero, centrado en la tesis de que la vida humana posee valor, no como *zoe* o *bios*, sino como transfiguración heroica de los sufrimientos mortales.

Lo anterior se sostiene a partir del pensamiento consolidado que Platón heredó de Sócrates en su *Apología* y su estrecha relación con la triada pedagógiga de la Grecia antigua. Ambos filósofos clásicos consideraban que la felicidad o la miseria dependían exclusivamente de la naturaleza humana, pues para la filosofía del saber vivir de Sócrates: "un ser muerto en la virtud ocupaba menos su interés que uno que, por malvado que fuera, existía con vigor" (Norwood, 1920: 318). Posteriormente, el profesor Jameson (1961: 233) constata este arquetipo social al establecer que "el mito heroico proporcionó símbolos familiares, nombres cuya sola mención invocaba vívidas asociaciones". Con ello, las historias míticas enmarcaron en la conciencia colectiva la tipología del héroe como un actor calificado, desde la maldad de sus acciones, para construir herramientas éticas y valorativas que transformaran la simple vida común y la transportaran a un vivir consecuente.

Para explicitar entonces la importancia funcional-formativa de los actos y el carácter malvado en la mentalidad griega, es necesario entender que el mito fue el mecanismo sobre el cual la maldad ocupó un lugar educador, aunque sombrío, pues sus contribuciones al desarrollo psíquico del pueblo heleno se mantuvieron oscurecidos por la práctica de la virtud.

El profesor Guthrie (2010: 13) dio luz a dicha controversia al describir la funcionalidad de la concepción griega de lo virtuoso bajo la idea de que la virtud es: "el camino que habitualmente sigue la conducta de cierta clase de gente, o el curso normal de la naturaleza". La primera parte de esta concepción apela al término emparentado de carácter caballeresco que plantea Jaeger (2011); sin embargo, la segunda nos permite establecer que la naturaleza de las cosas como principio rector es una definición esbozada desde la mitología griega que nos permite identificar dos clases de valores *paidéticos*: integradores y despersonalizantes. Este interés por recurrir al comportamiento virtuoso, honorable y bienhechor se halla desde la mitología, e incluso en los *physikoi*, como en el caso de Empédocles y el uso del término *katasmoi* (purificar) en su poema *Sobre la Naturaleza*. A pesar de la fragmentación de *Las purificaciones*, es claro que su legado oral pretendía curar los malos comportamientos como lo apuntan las investigaciones de Smith (1849).

Con el marco teórico anterior, se comprende de forma general que la maldad surgió —dentro de la concepción educativa y virtuosa de la Grecia arcaica— como un recurso *psico-gogo* y honorable para la vida del hombre, el héroe, el semidiós y los dioses. Por ello, *kakós*, en cuanto *maldad de carácter*, estuvo relegado en la importancia de la *paideia* bajo consideraciones conductuales que emergieron como una necesidad rectora del comportamiento griego. La forma que hallaron la mentalidad y somatología griega para construir su mundo artista yacía bajo la enseñanza de dos ángulos: uno positivo, ordenador y otro trágico, pesimista (Winspear y Minar, 1943). Bajo esta mirada, se discutirá la génesis de la maldad como un acto educador de la naturaleza de las cosas conscientes, tanto divinas como mortales.

Dentro de esta vía semántica, el tinte bélico y desgarrador de los valores griegos matizó que el carácter orgulloso (*hybris*) en el hombre aportaba fortaleza en el espíritu, pues la maldad permitía que la conciencia experiencial del griego se acondicionara —pues el mito habla de la realidad que sucede y fluye, como fractura de la misma conciencia— y permitiera así la práctica, ofrenda y cuidado del alma colectiva. No obstante, para mostrar el sentido integrador y despersonalizante de la maldad dentro del mito, es necesario apartarse de una perspectiva teológica, como lo plasma C. Stewart (2014; 1991) en su trabajo *The symbolism of the Exotiká*, y más precisamente en *Demons and the devil: moral imagination in modern Greek culture.*

Los griegos concibieron la maldad como un acto creador-necesario e integrador del cosmos, por lo cual se recurre al mito de la creación para explicar a la maldad como una herrmienta social educadora, porque las bases de su concepción se hallan en pleno uso de su carácter disgregador. Ese principio regulador de la vida en la antigüedad permite sostener que la civilización griega concibió la maldad como una cura activa (hablada) hacia el comportamiento del mundo, los hombres y los dioses, causado por el encuentro de un pueblo con el *arché* (origen).

Como se ve en la descripción que el poeta de Ascra hace del mito originario, la maldad consolida un papel fundamental en la paideia griega, pues funge como un elemento necesario en la construcción de la realidad mítica. Es decir, para que exista el mundo del bien, debe haber antes un acto del mal que lo engendre, así cuando el poeta dice: "Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción" (Hesíodo, 1978: 115-155).[5]La creación virtuosa es posible a través de un acto malvado, por ello el mito de la creación-castración permite recuperar algunos vestigios de la importancia de la maldad como valor antagónico y *psicogogo*, además de ratificar su papel educador en contraposición a la incansable búsqueda griega por la virtud y el bien.

Dicho mito remite a una imagen que emerge de la memoria originaria del hombre griego a través de las musas, en cuanto son hijas de Mnemosine, la memoria primigenia, "fuente profunda y perenne del saber" (García Gual, 2003: 221). Toda palabra, voz y lenguaje devienen de la capacidad natural del hombre para reconstruir el origen de todo a través de un acto perverso, pues se recordará que el nombre del dios Pan tiene como raíz etimológica el todo o, como lo precisa Boot (2007: 119), el dios de: "la encarnación del universo, del horrendo todo".

Tanto la maldad encarnada en las acciones inmorales de Urano, como el mal visto desde los infortunios heroicos de Theseo, Ayax, Aquiles o Edipo, el mito muestra a priori su capacidad para dislocar la identidad cultural de la Grecia antigua. Muestra de ello es la educación mítica griega y la alusión en Hesíodo a la maldad en su forma diseminante de la conciencia trágica, que Kirk, Raven y Schofield (2008) interpretan bajo la traducción de mal acto.

[5] La versión editada por Gredos en 2015, a poco más de 40 años, no señala ninguna variación de la traducción de Pérez Jiménez y Martínez Díez en la presente obra citada. Por ello, para un análisis más profundo de la interpretación de la Teogonía, se remite a las obras de Normand O. Brown (1953), Richard S. Caldwell (1987), *Hesiod's Theogony*, y los trabajos especializados en lexicografía de D. M. Vilchez (2005).

Los griegos consideraron que el problema del mal, como un estado que aqueja una necesidad originaria de separación y reunión, jugaba un papel integrador en la enseñanza del valor y la fortaleza de espíritu; su rol fragmentario era fundacional en la *psiqué* del origen de todo. Asimismo, la fundición del mundo como un todo dentro de la teosofía hesiódica remite a la interpretación de que esa abertura de donde proviene caos —con su raíz *χα* (Kirk, Raven y Schofield, 2008)— posibilitó la autoengendración de gea, mediante una suerte de generación espontánea (Boot, 2007).

Descubrir entonces los usos y comienzos del término *kakía* —considerado con el concepto de maldad, por la ambigüedad histórica entre *malo* y *mal*— es una tarea compleja, si no imposible, dadas las condiciones religiosas bajo las que se ha interpretado lo malo a lo largo de mil años de cristianismo. Por este motivo, se entiende el problema del mal como un asunto de la maldad o, dicho de otra forma, en tanto valor antagónico, mas no negativo, en la cultura griega.

La justificación del significado ético y *paidético* de la maldad tiene un progreso cultural y, por tanto, contextual; de ahí que *kakós*, en su sentido y uso etimológico, tenga sus orígenes semánticos como *maldad de carácter* (Liddell-Scott, 1901), a diferencia de *mal* y *malo*, que han tenido una influencia política desde la época de Cicerón a través del concepto *vitiositas*. La maldad —desde la Grecia del siglo XII hasta el siglo IV a. C.— mantuvo un apego claro hacia el ideal de la vida heroica y el buen vivir. No obstante, el comienzo del siglo VII a. C. en Grecia, junto con la aparición del lenguaje adaptado de los fenicios, representó el pilar fundamental para la evolución cultural que *kakós* (maldad de carácter) alcanzó junto a su contrapuesto *areté* como excelencia.

Ahora bien, *kakós*, en su sentido y uso social, era una figura formativa de la psicología del griego, como lo demuestran los trabajos de Koutsantoni (2005), con el término *filotimo*. El uso colectivo de *kakós* concebía a una sociedad empoderada hacia dentro, diferenciaba de forma precisa al griego del extranjero y al ciudadano del esclavo. Dicho empleo socializado afirmaba el poder político de la Grecia antigua por medio de la relación de parentesco cultural y sanguíneo que permitían separarse radicalmente de otras culturas; las prácticas comunales y educativas estaban destinadas a la protección del griego por el griego. Pese a los siglos transcurridos desde la crónica de Fray Thomas de Spinosa, el problema de la conducta se plasmó en la mentalidad del hombre heleno a partir de su relación con la virtud y su desapego de los vicios.

Tanto en lo etimológico como en lo social, la maldad en la Grecia antigua sostuvo un papel antagónico con respecto al bien y lo bueno, como se manifiesta en el mito de la creación del mundo. Esta bifurcación sobre la *paideia* de los griegos derivó en la formación de una sociedad positiva, pragmática, social y antropocéntrica.

La intención para describir etimológicamente a *kakía-kakós* como *maldad de carácter* surgió entre los griegos bajo un uso mítico, es decir, de antagonismo pedagógico. En este sentido, es claro por qué el pueblo griego diseñó dos extremos de su conciencia: el bueno, virtuoso, justo y bello; y el malvado, catártico y caótico. La distinción entre un mal ontológico y uno moral devenido del ámbito religioso (Maritain, 1967) no es posible en el mundo griego. Sin embargo, como se detecta en la voz *mallus*, y su antecedente griego *malis*, considerar al mal como afectación del carácter y aflicción somática —como se muestra en los estudios hipocráticos y la obra *Mulomedicina* de Vegecio— se aleja de la categoría de maldad primigenia en su sentido *psico-gogo*, es decir, en tanto conductor de la conciencia sobre el *arché*.

Tanto el origen como el caos del mundo descrito por Hesíodo (1978) es un esfuerzo categórico por develar los movimientos naturales del principio de todo. Además, la castración de Urano es una consecuencia originaria de la *paideia* griega, encaminada a la noción de que la maldad despersonaliza. En la posesión violenta de Urano al retener a su fecunda estirpe dentro de Gea, Eros juega un papel de unción entre el orden y el caos, Apolo y Dioniso.

Aunque resulta imposible fechar el uso primigenio del término *kakós*, tanto en su sentido etimológico como en su uso social, existe una centenaria agrupación de *lo malo* en sentido cualitativo dentro de la vida pública, las prácticas ceremoniales y la espiritualidad griega, lo cual se descubre a lo largo de los mitos griegos. El caso de Ixión y el castigo de Zeus por su incontención erótica y falta de prudencia (*sofrosine*) revelan dicha imposibilidad, debido a que ese mito representa un acto formador de la conducta griega. Ixión sufre la condena de girar sobre una rueda sin cesar; ahí puede encontrarse la reivindicación *psicogoga* de su falla que, al igual que Sísifo, se encuentra en el sufrimiento por el esfuerzo (*azloí*) constante.[6] Otro ejemplo es la historia de Ayante (García Gual, 2003), porque describe el origen de la despersonalización o deshumanación en un acto no virtuoso.

[6] El término *azloí* tiene gran importancia en la descripción general de la vida de Alcides. De manera ejemplar el hombre griego, encaminó su conciencia espiritual sobre la base de la experiencia de ese esfuerzo por la reintegración del valor heroico, político y somático.

Los casos de Jasón y los argonautas en la lucha contra el mal de las acciones de Pelias, al igual que la protección de la vida griega que emprendió Teseo contra Perifetas, Arcadio o Bufiris, por mencionar solo algunos, muestran las dos vertientes de las que Llanos (1968: 350) comenta sobre la *Teogonía*, retomando a Winspear:

> Cuando pasamos de los poemas de Homero a los de Hesíodo —dice Winspear— parece como si los mundos cambiasen. El alegre y confiado optimismo de Homero cede ante el amargo y descontento pesimismo de Hesíodo: «la tierra está llena de angustias y de infortunios el mar».

A pesar de la crudeza de Winspear, es claro que Hesíodo comprendió que el fin de la mitología y la práctica de un mal de carácter era proteger el estilo de vida de la Hélade. Desde la obra de V. Duruy (1884), el desarrollo civilizatorio encaminó a los primeros asentamientos griegos —mediante el cultivo de un modelo de vida cosmopolita— a reforzar la necesidad de proteger, mediante la palabra del mito, las formas culturales que permitieran al griego uncir su mundo bajo el ejercicio de la heroicidad y el valor. Como lo hace notar el historiador francés en su *Compendio de Historia Antigua*, desde el año 650 los griegos tuvieron contacto con grandes civilizaciones, como la egipcia, bajo la encomienda de colonización y progreso. Era consecuente que desde los tiempos de Homero y Hesíodo la vida como *palabra viva* (*mythos*) debía constituir el rasgo diferenciador respecto a otras sociedades, debido a que su finalidad era construir las fuentes de un universo tendido en la alegría musical (*mousikḗ*)[7] de su existencia.

La maldad emergió de las entrañas de un pueblo con luz y jovialidad. Los actos míticos enfocados en la *maldad de carácter* permiten vislumbrar su uso educador dentro de la *psique* helena, porque lo malo era sinónimo de *fertilidad* del bien, origen de lo virtuoso. Esta relación entre la pena o el sufrimiento y el esfuerzo de reincorporación al mundo por medio de una transición epistémica de la maldad a la virtud permite vislumbrar el papel educador y social de *kakía-kakós* como primer paso para encontrar la vida activa del ciudadano.

[7] Platón (2008), como el máximo sintetizador de su época, fundamentó y consideró a la música como el arte de purificación del alma, de encuentro con uno mismo. La *mousikḗ* de la que trata en los libros I-VI de *Leyes* se convierte en un elemento fundamental, ya que esa separación entre alma y cuerpo es un movimiento suave, armónico. Por otro lado, si la educación debe ser musical, lo es porque la música se convierte en *autarquía* de sí, el autogobierno; Platón quiere llegar a gobernar, dominar y cuidar de sí (Hombre-Estado).

En otras palabras, lo virtuoso para la cultura griega no radicaba en el acto honroso, sino en el acto superado y transfigurador del carácter no virtuoso o malvado. No cabe duda que la originalidad de los usos de la maldad por medio del mito deja una huella metodológica compleja de rastrear; porque la vida buena, virtuosa y justa buscada por la cultura griega no es comprensible sin la despersonalización que permite la maldad como un acto *ad hóminem*, contra la psicología conductiva que forjaron desde los orígenes míticos de la creación.

A diferencia del mito creacionista de Hesíodo, los de Babilonia y el Antiguo Testamento se diferencian, como lo marcan los trabajos de H. Radau (1873), en la oposición luz-oscuridad. La existencia de Marduk como la del dios judío se representa ligada a un combate entre lo que ilumina y lo que oscurece al mundo; mientras, el periodo mítico griego es una etapa de tensión y casamiento entre el orden y el caos, la generación y la destrucción, el júbilo y la tragedia. Sobre todo, era un encuentro humanista de la conducta, en donde la maldad no es mala *a priori*, sino que era el primer valor aprendido del carácter griego, debido a que "la mitología griega era más humana, espiritual y racional que otras" (Jameson, 1961: 222).

Una arista fundamental dentro de los usos etimológicos y sociales de la maldad se encuentra en la música. De la raíz *musiké*, emparentado con las musas y la voz originaria, debido a que el hombre griego aprendió que la maldad es tan educativa, limpiadora y formativa como la *areté*:

> Los sonidos de antaño podían indicar buena o mala fortuna. Cuando los griegos y los romanos sacrificaban animales en los altares al aire libre cercanos a los templos, siempre contrataban a un músico, por lo general a alguien que tocara el aulos, un instrumento parecido al clarinete. El instrumentista no acudía para aportar un tono reverencial ni para animar el acto. No. Lo que hacía era tocar con gran estridencia para ahogar los demás sonidos. Cualquier ruido inadecuado, desde la tos de un transeúnte hasta el mugido de algún buey indignado cuando le cortaban el pescuezo, se consideraba un mal auspicio, y obligaba a repetir toda la operación (León, 2011: 79).

El término *kakía-kakós*, ya sea como maldad de carácter o como valor psicogogo, representó una figura simbólica del ciudadano en su campo metodológico. Era la manifestación obligada del destino, es decir, transfigurar la *psiqué* de todo lo que tiende a afectar el orden de las cosas. La maldad emergió en la cultura griega, a partir de manifestarse en una realidad viva; dicho de otra forma, era la voz audible del carácter errado de los cobardes. Puesto que el valor de la virtud, como se ha inscrito, no era la propia virtud, sino el afrontamiento tácito contra la figura caótica, desgarradora, enajenate y perversa que existe dentro de uno mismo. *Kakía-kakós*,

como maldad, podría definirse, de forma simplista pero precisa, como el camino que habitualmente sigue la conducta de cierta clase de heroe, o el curso caótico de lo celeste. De ahí que la maldad en el mundo griego no tenga una relación tan fuerte con lo bueno, como la tiene con lo virtuoso.

En suma, los griegos estructuraron su conciencia desde los estándares de una conducción y purificación de lo malvado, cobijaron en su cultura artista la necesidad de vivir, de volver de lo monstruso un arte de la vida. La entrega total de la maldad formativa como conciencia del origen desgarrado de la vida permite establecer su uso paidético como parte de la necesidad de una vida honorable. El esfuerzo de superación de *kakós* mostraba la completa guía que habría de seguir el espíritu como parte de una comunidad artista. En este sentido, la maldad construye la conciencia del origen desgarrado de la vida a través del sufrimiento, de los dioses, de las cosas y del cosmos; sin ella, el griego no habría conseguido su posición en el mundo como nucleo de la civilización occidental.

La tensión constante entre virtud (*areté*) y maldad (*kakía*) describe consistentemente la lucha de un pueblo por un ideal común: la vida heroica. Como lo demuestran algunas versiones de Alcides[8] y Herácles, la vida griega fue siempre una constante lucha entre dos caminos: uno fácil o uno de esfuerzo. Al igual que el más renombrado héroe griego, el pueblo del mar Egeo eligió la *areté* por encima de lo bueno, eligió el trabajo más difícil de todos: el sufrimiento y la despersonalización de lo malvado en el hombre.

La maldad en tiempos de Homero

En el apartado anterior se precisa el uso psicogogo que representa *kakía* como *maldad de carácter* en su sentido mitológico-simbólico. Ahora bien, la presente sección tiene el propósito de describir la relación de la maldad con la *actitud heroica* de la cultura griega y su papel como formadora conductual del honor. En este orden de ideas, el objetivo de la maldad, en los periodos homéricos del siglo VIII a. C., es fungir como artefacto social[9] en la medida en que es *formadora* del espíritu a través del ideal de la vida heroica. El fundamento de esta afirmación se

[8] La obra *Classical Myth* (Powell, 1998) muestra de modo muy creativo a un Heracles capaz de aceptar la privación del placer, la riqueza y la tranquilidad. Alcides elige *kakía* sobre la *areté*, legando a la historia occidental de la civilización una *paideia* vertida hacia la conciencia, la experiencia y la aceptación del caos.

[9] El caso particular de la educación lírica de la guerra puede revisarse más detalladamente en la obra de J. P. Mahaffy (1874), *Social Life in Greece; From Homer to Menander*, cap. III.

encuentra en los estudios de Arthur W. Hope Adkins (1960) en su obra *Merit and Responsibility: A study in greek values*, donde manifiesta la importancia del impacto cultural de los valores griegos en nuestra sociedad. Como lo estipula el profesor Long (1970: 123): "descubrió que ἀρετή, ἀγαθός […] en todas sus formas, κακότης, κακός […]son las palabras más fuertes para elogiar o denigrar a los hombres en Homero y posteriormente en Grecia".[10]

Hablar entonces de la maldad en Homero significa comprender que el compromiso de los griegos con la vida guerrera estaba regido por *kalós* (lo bueno), a diferencia del mito y la influencia de *areté* (la virtud). El tiempo en el que vivió el gran poeta griego constituía una fuerte transición de la lucha por la vida bella y buena hacia la construcción racional política de lo lo virtuoso. En este contexto, la maldad surgió como un ejercicio espiritual-ético del guerrero, cuya necesidad de restauración del honor, prudencia y una muerte bella exigían reivindicar la deshonra de sus actos a través de una muerte valiente. O como lo establece Adkins (1977: 95): "no hay —o no debería haber— dificultad en inducir al joven guerrero a conceder que huir es *αἰσχρόν*, por esto es un principio básico del código del guerrero desde Homero en adelante".[11]

La reputación era, sin lugar a dudas, un aparato coercitivo de peso. Guardaba una relación estrecha con el concepto de masculinidad (*andreia*) y resultaba en una constante evasión de la vergüenza o deshonra (*aiskhrós*). Por otro lado, tales cargas semánticas encaminadas al desprecio de lo débil o lo poco masculino recaían en la dinámica cultural de la feminidad como representante de los malos comportamientos. De ahí que algunos autores establezcan la precisión de *kakós* en conjunto con el concepto de mujer malvada (Laín, 1958: 15). El poeta griego también sustenta dicha postura en las palabras de Ulises al referirse a la causa de la muerte de hombres valerosos en la guerra de Troya, bajo la premisa de la mujer como artefacto perverso en la figura de Helena y Clitemnestra:

> no habré de rehusarte
> el contar otras cosas por cierto más dignas de llanto,
> las desgracias de aquellos amigos que, libres apenas
> del tumulto y clamor de la lid con los teucros, vinieron
> ya de vuelta a morir por traición de una esposa malvada (Homero, 2015: 380).

[10] La traducción es propia.

[11] La traducción es propia. En "Callinus 1 and Tyrtaeus 10 as Poetry", Adkins (1977) analiza la influencia de *kalós* como imagen de vida histórica, dedicando algunas líneas a la *Ilíada* y la *Odisea* y su relación con el cultivo del valor. Describe de manera precisa —desde los poemas de Tirteo— que la noción de lo deshonroso, es clave para construir la psique del guerrero. El autor demuestra, con claridad y erudición rigurosa, la importancia del honor y la belleza tanto en la vida como en la muerte del griego.

La reelevancia de lo *negativo* relacionado con la mujer (*gyné*) radica en que el género femenino en la cultura griega tenía menos valor político, como lo muestran las costumbres del nacimiento y los ritos educativos de la Grecia antigua. La feminidad en tanto representación de lo malo se desplazó para desempeñar actividades cotidianas dirigidas a atender a los varones, tal como lo demuestran las investigaciones de David M. Robinson (1911: 58), al establecer, que:

> cuando nacía una niña, se colgaba un mechón de lana en la puerta. El valor de las cosas más finas siempre ha sido lo último en ser reconocido, y el hecho contundente era que la lana era el símbolo de una vida hecha de un material muy común y que se gastaba en una reclusión de hilar y tejer. Pero si el niño era un niño, se despertaban grandes ambiciones. Un niño podría ser presidente, por así decirlo. El árbol de olivo era el grande de Ática, su árbol estatal, sagrado para su diosa Atenea.

La confirmación de este vínculo entre la feminidad de la maldad y su constante rechazo por parte de la masculinidad griega yace en que la figura femenina representaba lo débil o lo propio del mal de carácter dentro de la cultura heroica (Calef y Simkins, 2009). Esto se basa en la misma idea de *andreia* (valor, masculino) contra *kinaidos* (debilidad, afeminado). Al igual que la diferencia fisica entre ambos géneros, tanto lo masculino como lo femenino gestaron una conexión necesaria entre la heroicidad y la cobardía.

Ante estas dicotomías, la sociedad griega elaboró una conexión pedagógica entre la maldad y la virtud, el honor y la vergüenza, el valor y la cobardía o la prudencia y las pasiones. Dichas contraposiciones metodológicas dejaron huellas poco claras, pero fundamentales para el presente estudio, a saber, describir y rastrear los usos psicogogos y conductuales que ha tenido la maldad en la antigüedad. Con el objetivo de vislumbrar su origen a través del mito y su posterior desarrollo como categoría educativa dentro de la *paideia* y la *agogé* griegas.

Hasta aquí es claro que la palabra o voz masculina se apegaba a una tipología genérica, en donde la fortaleza fisica y espiritual tenían primacía, mientras lo femenino representaba todo lo opuesto: "la voz aguda de la mujer es una evidencia de su mala disposición, porque las criaturas que son valientes o justas (como los leones, los toros, los gallos y el hombre humano) tienen voces grandes y profundas" (Carson, 1995: 119).

En efecto, el término que se identifica con deshonra en tanto *aiskhrós* (deshonor, vergüenza) (Liddell-Scott, 1901: 41), tiene sentido con la idea de Adkins sobre la necesidad del griego por el honor como un estado del *carácter del hombre*. Por ello, la manera en que la maldad construye un principio de formación ideal se presenta en Homero a través de la palabra, pero no

en su definición mitológica como *mitós*, sino bajo la forma de *epodé* (ensalmo), como lo establece Pedro Lain (1958). Tal referencia hacia la palabra como canto y cura aparece primordialmente en las obras de Homero, de ahí que el médico, historiador y filósofo español, afirme que: "todo el *epos* es, en cierto modo, un homenaje entusiasta a la excelencia en el uso de la palabra y a la virtud de esta para cambiar el corazón de los hombres" (Laín, 1958: 49).

De la misma forma, la necesidad ética del honor se aborda desde el problema del mal al contener en su genealogía la consolidación política de la astucia (*metis*) a través de la experiencia del carácter y la consolidación conductual de su rasgo educador. Ya sea la virtud o el honor el lazo común entre ambas interpretaciones de la vida del griego, es claro que el concepto *kakía* está relacionado con el papel conductual de la maldad, pues la cualidad del mal pudo construir, a la sombra de la virtud, la belleza y la justicia, la capacidad cultural para crear el carácter intranatural de los hombres, y transformar en un ideal positivo el *mal carácter*.

Desde los aportes de Jaeger (2011) en *Paidea: los ideales de la cultura griega*,[12] *arete* y *aristos* (la excellencia-lo mejor), como pilares de la vida del Hélade, tienen una raíz mutua de fuerza inerente a la capacidad de *kratos* (fuerza-poder-dominio). No obstante, Platón (2008) señaló para el siglo V a. C., en su *República*, que el origen de esta palabra mantenía una estrecha relación con la *enkratía* (dominio) socrática y su antepasado eleusino de la *enkrateia*.[13]

De igual forma, se puede considerar que la *areté* ha sido la contraparte instructiva de la *kakía*, mientras el honor-valor (*timi*, *timé*) ha sido la parte humanista de la maldad en las acciones. En cuanto al surgimiento del cultivo de la virtud como signo del fin de la vida, puede identificarse dentro de los versos del gran poeta jónico de la *Ilíada*, cuando declara:

> Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
> tras haber arrastrado, el alcazar sagrado de Troya,
> conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes.
> Muchos males pasó por las rutas marinas luchando
> por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus
> [hombres (Homero, 2015: 5).

[12] El título original *Paideia, Die Formung des griechischen Menschen,* guarda una aclaración específica con su traducción española, así como la edición de Gilbert Highet *The ideals of Greek culture* y la relación de *paideia* con cultura. La palabra *Formung* implica una relación explícita con el carácter, develando el uso en su sentido más claro como formación-molde, que como Jaeger lo especificará, es la traducción más fiel para la voz παιδεία. La cultivación de la *paideia* representó una imagen radicalmente distinta a la de la conducción espartana de la *agogé* y los *kunikos tropos* cínicos. Revísese también la obra de P. Girard (1891) *L'éducation Athénienne*, así como el trabajo de David Espinosa (2007).

[13] La idea del gobierno de sí de Platón, sitúa a *diké* y *areté* como arte socrático de *enkratía*.

Kakía aparece en la *Odisea* y la *Ilíada* de Homero con un carácter descriptivo positivo de los males. Sin embargo, la traducción de Luis Segalá y Estalella muestra dicho término como padecimiento.[14] Además, si no existiesen infortunios morales en la vida social activa del hombre griego, los valores de lucha como el bien, la prudencia, la justicia, la virtud o el honor no podrían integrar el carácter equilibrado que la cultura helena buscaba a través de una educación humanista, propiamente desarrollada en la superación ética de las valoraciones.

Semejante relación entre *kakía,* concebida como la astucia surgida del esfuerzo del espíritu recto, y la odisea de la vida guerrera nos permite elucidar el peso de *kakós* como maldad. Este sentido deviene en referencia a la idea de aquello que tiende al malestar del carácter, contrario a la *areté* como cultivo de las buenas actitudes. De esta manera, el entorno homérico de la vida valiente permite identificar que la presencia de la mala actitud y carácter eran bien conocidos en Grecia; cuando Alcínoo profusa la presentación de Ulises a los feacios declara: "¿A qué tierras llegaste y qué pueblos has visto o ciudades de buena vivienda, ya habitados por hombres malvados, groseros, injustos o benignos al huésped, con sano temor de los dioses?" (Homero, 2015: 570).

Las peripecias de Ulises, el astuto y sagaz, recuerdan el principio motriz de la cultura griega hacia el valor. La maldad (*kakía*), encontraría su origen en la mitología a través de representar el carácter opositor de las acciones valerosas y honrosas, y pasaría a constituir parte del ideal de vida guerrera en la época homérica; ya no fungiría como principio consciente del origen, sino como núcleo de la formación humana, es decir en tanto humanismo primitivo.

Como se encuentra en los aportes históricos del poeta griego, el siglo VIII a. C. fue decisivo para el curso cultural que tomaría la Grecia arcaica. A raíz de ese contexto de transformación psicosocial, el uso de lo malo como referencia de la incapacidad de juicio y la falta de carácter tuvo una relación estrecha con la *paideia* griega. Aunque desde la aparición de la *Odisea*, hacia el año 800 a. C., se marcó una conexión amplia en la importancia de la formación cultural del hombre griego a través de la voz popular.

[14] La versión de Luis Segalá y Estella de la *Odisea* y la *Ilíada* representa un estudio de vital importancia por la fluencia métrica de la traducción del griego antiguo. La mayoría de las veces la palabra *kakía-kakós* que aparece en la edición bilingüe de G. Gual (1999) publicada por Gredos, al igual que la de Javier Pérez por editorial Abada, contienen el mismo sentido que describen Platón y Aristóteles en su relación con el bien de carácter. Un trabajo más especializado sobre Estella puede revisarse el trabajo de Francisco Sánchez (2008).

La maldad era un elemento pilar de la *formación* de la conducta, porque constituía, junto a la vida heroica, el principio de lucha; el camino para consolidar el heroísmo por medio del antagonismo valorativo era fundamental, más que la figura simbólica del héroe. Tanto las historias míticas en su sentido heroico, como las fabulas y las analogías populares tuvieron gran importancia en la construcción de la mentalidad griega, ya sea por medio de la mitología regular, las *Märchen* o las leyendas tradicionales, como lo apunta William F. Hansen (1983) en "Greek Mythology and the Study of the Ancient Greek Oral".

Por consiguiente, el objetivo de la maldad en los periodos homéricos de la *epodé*, el sacrificio y la redención es fungir como artefacto valorativo, en la medida en que es *formadora* del espíritu griego a través del ideal de la vida heroica. Frank Brewster (1890), en *Ithaca: A study of the Homeric evidence*,[15] señala los rastros ceremoniales, en vasijas de arte tradicional, de la importancia religosa-espiritual del culto, de ahí la influencia constante del rito mistérico, como lo señala Karl Kerenyi (2010).[16] De algún modo, los sucesos descritos en 1250 a. C., a través de los hexámetros griegos o en el *pean* y el himno, son la cristalización del uso virtuoso de un artefacto como la maldad, encaminada a la enseñanza del valor de la vida, ya en su forma de mito, leyenda o cuento popular. Dicha tendencia superacional de los valores griegos sobre otras culturas fue tratada por el helenista Frederic Jabos (citado en Sears, Edwards y Felton, 1843: 320), quien apuntaba lo siguiente sobre la grandeza del pueblo griego y su *ethos*:

> A través de todo el ser del griego reinaba una susceptibilidad súbita, de la que brotaba una glacial serenidad de temperamento y un agudo disfrute de la vida; sentidos agudos y agilidad de la aprehensión; un sentimiento inocente e infantil, lleno de confianza y fe, combinado con prudencia y previsión.[17]

Esta cualidad puede mirarse en el libro I de la *Ilíada*, cuando el *aedo* propugna: "La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, maldita, que causó a los aqueos incontables dolores". Puede deducirse con celeridad, que la maldad como comienzo pedagógico castiga, sin embargo, su

[15] Desde la primera edición de *Harvard Studies in Classical Philology*, en 1890, más de un centenar de miembros han aportado trabajos tan multifacéticos como los de Thompson, Bassett, Moore etcétera, con la finalidad de desentrañar el sentido simbólico de la terminología griega, desde su concepción de *cronos*, hasta la de *geloios*. Los trabajos del Dr. Halliwell han brindado, desde la aparición de su trabajo *Greek Laughter: A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, grandes aportaciones sobre la vida inocente del griego.

[16] El gran descubrimiento de Kerenyi (2010) fue interpretar el *misterión* griego en torno a una vivencia festiva, como él lo denomina, para comprender, más allá de los atisbos teológicos, la relación del griego con el arte del culto, como lo demuestra la importancia de la música en la época clásica.

[17] La traducción es propia.

posterior incorporación social en el mundo de Homero permite describir que el propósito más fuerte de un comportamiento malo lleva al honor o a la deshonra. Dentro de esta dicotomía educativa, es menester precisar que hay un despliegue metodológico en los valores griegos y la forma en como la maldad incide en la conducción de la conciencia social del hombre heleno. Primero, se ratificó el uso *psicogogo* que mantuvo el término *kakía* en los orígenes del mito y su antagonismo con el término virtud.

Posterior a ello, se acotó que la transición devenía en la epopeya homérica, al buscar en los poemas líricos la vida heroica. Dicho tránsito de la lucha maldad-virtud, permitió formar una noción establecida de vida activa, que recaía en la dualidad maldad-deshonra (*aiskhrós*), de ahí que el pase epistémico de la maldad a lo bueno haya representado una controversia obligada en la cultura griega, pues se trata de la bifurcación antagónica del castigo a la virtud y de la vergüenza al honor.

En este sentido, ya sea en lo mitológico o en lo poético, la maldad tenía una labor detonante e integradora, tanto de la psicología del hombre griego, como del conductismo de la sociedad. Tiempo después jugó un papel fundamental en la tragedia griega, como un ejercicio catártico (*kátharsis*) que permitió las prácticas de purificación de lo que Entralgo describe como *miasma* (mancha). ¿Cuál es entonces la importancia de la maldad y su uso como artefacto formador de la vida heroica? Sin lugar a dudas, esta cuestión se responde considerando la imagen que el griego tenía no solo de la vida, sino de la muerte; en su caso, Homero (1991) la describió de manera magistral en un mundo bipartito, entre los horizontes de la muerte encapsulada por una bóveda y el mundo terrenal cubierto por la bóveda del cielo.

El gran poeta griego comprendía la necesidad de que la maldad de los actos humanos tuviera como semántica el sufrimiento, el castigo y el esfuerzo, porque era claro que dicho término fungía un papel decisivo en la práctica del honor en vida, pero también *post mortem*, pues en el mundo subterráneo, como lo sostiene Gallardo (1995: 215, 213), "el ser humano una vez muerto, se convierte en una especie de espectro o sombra de lo que fue en vida [además] en Homero los difuntos llevan en esa llanura una vida sombría". Esta idea de pasar una vida en deshonra y cruzar a la muerte con la misma propició que las herramientas pedagógicas en la *paideia* griega, con términos como *kakía*, *aiskhrós*, *kinaidos*, etcétera, se integraran al problema del bien, la virtud y la justicia, con el fin de conducir la psique y formar el valor entre los helenos.

En este despliegue expuesto hasta ahora, se encuentra que el término *kakía*, como maldad, representaba una metodología antagónica y escatológica dentro de la ética griega. En otras palabras, mientras los valores positivos o de lucha (el bien, lo justo, lo bello, lo virtuoso) construían la mentalidad griega hacia una práctica *policrática*, los valores negativos o antagónicos (la maldad, la vergüenza, la debilidad, lo no viril) forjaban un conductismo humanista como juicio de eticidad.

En este contexto, la cultura griega, con la palabra *vida*, pudo identificar la necesidad de la maldad en sus dos vertientes: de carácter y de acto. Esto se aprecia en las obras de Homero, sin embargo, junto con el mundo de Hesíodo, carece de un juicio moral y religioso. No son los pecados, como lo interpreta la religión cristiana tardía, quienes sentencian al hombre hacia las sombras, pues "no son «pecadores» los que están allí encerrados, sino […] personas que ofendieron directamente a una divinidad" (Gallardo, 1995: 215). A manera de conclusión, se puede establecer que el propósito de la maldad como artefacto formador del ideal de *vida heroica*, se devela en tiempos de Homero como un arma de transición implícita en el honor. Sin ella no sería posible la vida mortal, pues esta última requiere de lucha, sufrimiento, desgracia y esfuerzo, como lo asevera Alfonso Reyes (1995: 168):

> La existencia humana, si la desvestís de sus adornos, resulta un desnudo problema. Y mientras más se desciende en los grados sociales, mientras más de cerca se considera al hombre de carne, más crudamente se descubre esta viejísima verdad: la existencia humana es una fatiga, una lucha; y el gusto de la vida es el gusto de la complicación.
> No: la vida sencilla no es la vida genuinamente humana; la vida sencilla es el patrimonio de los dioses, no de nosotros.

Homero (1991: 524) ratifica la interpretación de Reyes, en el ideal de convicción de la vida guerrera al mencionar lo siguiente:

> Nada se consigue con el gélido llanto, que hiela el corazón.
> Pues lo que los dioses han hilado para los míseros mortales
> es vivir entre congojas, mientras ellos están exentos de cuitas.
> Dos toneles están fijos en el suelo del umbral de Zeus:
> uno contiene los males y el otro los bienes que nos obsequian.
> A quien Zeus, que se deleita con el rayo, le da una mezcla,
> unas veces se encuentra con algo malo y otras con algo bueno.
> Pero a quien sólo da miserias lo hace objeto de toda afrenta,
> y una cruel aguijada lo va azuzando por la límpida tierra,
> y vaga sin el aprecio ni de los dioses ni de los mortales.

Ante esta constante tensión *paidética* entre los valores de lucha y los antagónicos expuestos en lo anterior, es claro que la maldad es un elemento esencialmente formativo. Consecuentemente, la enseñanza de los dioses que transfiguran sus actos equívocos para alcanzar virtud y honor permiten establecer que la vida guerrera o no sencilla fue el ideal perseguido por la cultura griega. Cabe acotar que los estudios de Murphy, Guinagh y Oates (1949) han señalado que la diferencia radical entre la *Ilíada* y la *Odisea* es el poder simbólico con el que la *Ilíada* describe la vida humana y su condición. Debido a ello, como resultado de esta indagación, se afirma que la maldad en los tiempos de Homero es una forma cultural de enseñar el valor; mientras las diferentes manifestaciones de *kakía* como instrumento formador del ideal heroico de la vida guerrera manifiestan la necesidad del actuar malvado y el poder disociativo que contiene en su interior —como lo demuestra Homero en la muerte de Casandra—, pues las acciones malvadas y perversas guiadas por la *hybris* y la falta de prudencia extienden a su vez la ignominia sobre la rectitud de la vida heroica.

Sin lugar a dudas, el mundo homérico es concluyente en cuanto a la consecuencia de una muerte manchada, en donde el inframundo es fundamental en la despersonalización del hombre como *umbra* (sombra), o la restitución del hombre que ha luchado por la esencia de su espiritualidad heroica. La maldad no restaurada como artefacto formativo, en la época de las grandes epopeyas griegas, tendía a llevar al hombre al vicio y a la muerte deshonrosa. Por tal motivo el inframundo contenía a las almas no purificadas y así permitió a la civilización helena conservar la maldad de los actos como una herramienta vitalicia de la *paideia*, de la propia conciencia, de los *malvados en general* (Gallardo, 1995). Para el lector de hoy, el problema del mal es un asunto teológico-moral, más que un ideal, como lo fuese para el pueblo griego, que basó su cultura en la concepción de que el *valor* es el regalo más alto de los dioses.

Conclusiones

Los resultados de esta investigación arrojaron dos concepciones de maldad: primero como principio *psicogogo* para alcanzar la virtud, y segundo, como artefacto *paidético* conductual para conseguir la vida heroica. La maldad como principio *psicogogo* fue empleada por los griegos para conducir la conciencia y el alma en su encuentro con la experiencia de la palabra viva de lo real

(mito) y el origen (*archê*). Mientras, el uso que se le otorgó en los tiempos de Homero, con la concepción conductista, tiene la función de formar el espíritu humano para una vida activa en la virtud, o pasiva en la deshonra.

Con ello, se establece que la relación entre *kakós* como maldad cualitativa se puede atribuir a dioses, hombres o al curso natural de las cosas del *cosmos*. El vínculo que guarda la maldad con el desarrollo espiritual y cotidiano de la vida permitió generar dos horizontes epistémicos tratados en esta investigación: 1. la maldad como valor antagónico, y 2. la maldad como principio conductual. Bajo este preludio, se encontró que el pueblo griego construyó los ideales más fuertes de su cultura a través de dos ejes: uno positivo a modo de pilares de su espíritu: lo bueno (*kalós*), lo virtuoso (*areté*) y lo justo (*diké*); y otro negativo, representado por la maldad (*kakía-kakós*), el deshonor (*aiskhrós*) y lo no masculino o poco viril (*kinaidós*).

Ambos horizontes de *paideia* están unidos por triadas semánticas propias de la cultura en Grecia. El lado positivo de la mentalidad helena se constituía por *poiesis* (en la figura del poeta), *politiké* (en la figura del hombre de Estado) y *sofós* (en la figura del sabio).[18] Ahí la virtud regía el sentido histórico de la vida comunal, sin embargo, los estudios habituales de la antigüedad omiten el extremo negativo de la formación mental, espiritual y cultural de Grecia. Por tal razón, la presente investigación plantea a *kakós* como pilar y rector de la parte antagónica y *paidética* en los ideales del mundo griego; en donde el deshonor, la desgracia y el sufrimiento fungían un papel dialéctico y potente en la construcción de la vida de un pueblo que dominó, a través de su ser, el *arte de vivir*.

Para finalizar, intencionalmente se dejaron aparte las consideraciones sobre *el mal* dentro de las cosmogonías y mitos de otras culturas, por considerar que abarcarlos aquí, resulta por demás imposible. Por ello, se remite al lector al estudio de los aportes pluriculturales sobre *el mal* en las contribuciones vertidas por el profesor Andrew P. Chignell (2019) en su obra *Evil: A History*.

[18] Véase apartado 2.

Referencias

Adkins, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility: a Study in Greek Values*. Oxford: Oxford University Press.

Adkins, A. W. H. (1977) "Callinus 1 and Tyrtaeus 10 as Poetry". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 81, pp. 59-87.

Albaladejo, V. M. (2006). *Los griegos*. México: Edimat.

Boot, T. (2007). *Genealogía de los dioses. Héroes y dioses en la antigua Grecia*. La Plata: Terramar.

Brewster, F. (1890). *Ithaca: A study of the Homeric evidence*. Delhi: Isha Books.

Brown, N. (1953). *Introduction to Hesiod: Theogony*. Nueva York: Liberal Arts Press.

Burket, W. (2011). *El origen salvaje*. Barcelona: Acantilado.

Caldwell, R. (1987). *Hesiod's Theogony*. Massachusetts: Focus Classical Library.

Calef, S. y A. R. Simkins (2009). "Women, Gender, and Religion". *Journal of Religion & Society*, vol. 5, pp. 1-5.

Carson, A. (1995). *Glass, Irony and God*. New York: A New Direction Book.

Chignell, A. P. (2019). *Evil: A History*. Nueva York: Oxford University Press.

Cornford, F. M. (1974). *La filosofía no escrita*. Barcelona: Ariel.

Duruy, V. (1884). Compendio de historia antigua. París: Hachette.

Espinosa de los Monteros, Thomas. (1576). *Heroicos hechos, y vidas de varones ilustres, así Griegos como Romanos*. París: Francisco de Prado.

Espinosa, D. (2007). "La educación griega y sus fuentes: aproximación a las épocas clásicas y helenísticas en Atenas". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 19-20, págs. 117-134

García Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.

Gallardo López, M. D. (1995). *Manual de mitología clásica*. Madrid: Ediciones clásicas.

Girard, P. (1891). *L'éducation Athénienne.* Londres: Forgotten books.

Guthrie, K. C. W. (2010). *Los filósofos griegos*. México: FCE.

Forrest, W. G. (1988). *Los orígenes de la democracia griega. El carácter de la política griega 800-400 a. de C*. Madrid: Akal.

Hansen, F. William. (1983). "Greek Mythology and Study of the Ancient Greek Oral Story". *Journal of Folklore Research*, vol. 20, no. 2/3, pp. 101-112.

Hesíodo (1978). *Obras y Fragmentos* (trad. A. Pérez Jiménez). Madrid: Gredos.

Homero (1991). *Ilíada* (trad. C. Emilio Güemes). Madrid: Gredos.

Homero (2015). *Odisea* (trad. J. M. Pabón). Madrid: Gredos.

Jaeger, W. (2011). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.

Jameson, M. H. (2014). *Cults and Rites in Ancient Greece*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Kerenyi, K. (2009). *El médico divino I*. México: Sexto piso.

Kerenyi, K. (2010). *Misterios de los Cabiros III*. Madrid: Sexto piso.

Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield (2008). *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos.

Koutsantoni, D. (2005). "Greek Cultural Characteristics and Academic Writing". *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 23, pp. 97-138.

Long, A. (1970). "Morals and Values in Homer". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 90, pp. 121-139.

Laín, P. (1958). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente.

Liddell, G. H. y R. Scott (1901). *A Greek-English Lexicón*. New York: Harper & Brothers.

Llanos, A. (1968). *Los presocráticos y sus fragmentos. Desde los milesios hasta los sofistas del siglo V*. Buenos Aires: Juárez.

Mahaffy, J. P. (1874). *Social life in Greece. From Homer to Menander*. Londres: Macmillan and Co.

Maritain, J. (1967). *Y dios permite el mal*. Madrid: Guadarrama.

Mossé, C. (1987). *Historia de una democracia. Atenas*. Madrid: Akal.

Murphy, C.T., K. Guinagh y W. J. Oates (1949). *Greek and Roman Classics in Translation*. New York: Longmans, Green and Co.

Nestle, W. (2010). *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel.

Norwood, G. (1920). *Greek Tragedy*. London: Methuen & Co.

Otto, W. (2007). *Teofanía*. México: Sexto piso.

Platón (2008). *Diálogos: Obra completa en IX vols*. Madrid: Gredos.

Persson, N. M. (1956). *Historia de la religión griega*. Buenos Aires: Eudeba.

Powell, B. (1998). Classical Myth. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Powell, B. (1909). *Classical Myth*, New Yersey: Prentice Hall Upper Saddle River.

Radau, H. (1873). *The Creation-Story of Genesis I. A sumerian Theogony and Cosmogony*. Chicago: The Open Court Publishing Company.

Reyes, A. (1995). *Obras Completas: El Hombre desnudo*. México: FCE.

Robinson, D. (1911). *The life of the ancient Greek. The Johns Hopkins University Press*, vol. 5, núm. 8, pp. 58-61.

Rosen, R. M. e I. Sluiter (2003). *Andreia: studies in manliness and courage in classical antiquity*. Boston: Brill.

Ruppel, A. (2019). *Kakology: A Study of Some Evil Words*. En Chignell, A. P. (ed.), *Evil: A History (pp. 43-59)*. Reino Unido: Oxford University Press.

Sánchez, F. (2008). "Luis Segalá y Estalella: cien años de Ilíada castellana". *Baética. Estudios de Arte, Geografía e historia*, núm. 30, págs. 189-202

Schliemann, H. (1875). T*roy and its remains*. Londres: William Clowes and Sons.

Sears, B., B. Edwards y C. Felton (1843). *Classical Studies: Essays on Ancient Literature and Art*. Boston: Gouls, Kendall and Lincoln.

Smith, W. (1849). *Dictionary of Greek and Roman biography and mithology.* Londres: Taylor and Walton.

Steward, C. (1991). *Demons and the Devil: Moral Imagination in Modern Greek Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Stewart, C. (2014). "The symbolism of the *Exotiká*". *Semiotic Review*, núm. 2, junio, pp. 1-36.

Vernant, J. (1995). *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial.

Vilchez, M. (2005). "El poder en Hesíodo. Estudio léxico y semántico". *Emérita. Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 73, pp. 1-143.

Winspear, A. D. y E. L. Minar Jr. (1943). "Athenian Democracy: Further Comments". *Science & Society*, vol. 7, núm. 2, pp. 168-174.

Ricardo Quiroz Rodríguez: estudió la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma del Estado de México; cursó la Maestría en Humanidades en la misma Casa de Estudios. Ha publicado artículos en la revista *La Rueda de Ixión*, un capítulo de libro de *El Hombre, ser de vivencias e ideales: trazos alrededor de la obra de Mijaíl Malishev*, y ha fungido como profesor interino de la Facultad de Humanidades de la Uaeméx.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 65-87
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

Trinidad Construcción de imaginarios en perspectiva sexogenérica

Trinidad Construction of imaginaries in a sex-gender perspective

Blanca Lilia Hernández Reyes*
Alejandro Flores Solís**

Resumen: El presente trabajo trata sobre la construcción de imaginarios sociales desde la perspectiva de la diversidad sexogenérica, al considerar que a partir de ella se pueden gestar procesos de legitimación. Para esta propuesta se tomó como referencia el texto dramático Trinidad de Juan Carlos Embriz y Hugo Salcedo; la obra se analiza a partir de los referentes analíticos de la morfología y en paralelo con la construcción de los imaginarios sociales, estos se sitúan como ejes de pensamiento en los cuales se articulan comportamientos cuya matriz de conexiones se origina en las experiencias colectivas. La segunda parte del escrito se enfoca a comprender los ejes dialógicos de los discursos de la diversidad sexogenérica, así también, se considera la puntualización de la teatralidad como otro factor de análisis. En este sentido, Trinidad es una ventana en la que se observan los procesos, las relaciones y las estructuras de pensamiento; en ella se reconfigura el diálogo con el lector-espectador. Finalmente, se concluye con la reflexión del campo axiológico del texto en un modelo de acción dramática entre el teatro documento y el biodrama.

Palabras clave: Texto dramático, género, teatro documento.

Abstract: *This piece of work deals with the construction of social imaginaries from the perspective of sex and gender diversity, considering that legitimization processes can be gestated from it.*

The dramatic text Trinidad by Juan Carlos Embriz and Hugo Salcedo was taken as a reference. The work is analyzed from the analytical references of morphology, in parallel with the construction of social imaginaries, situating them as axes of thought in which behaviors are articulated, and which matrix of connections originates in collective experiences. The second part of the writing focuses on understanding the dialogical axes regarding the discourses in gender and gender diversity. In the same regard, theatricality will be considered as another factor of analysis. In this sense, Trinidad is a window from which the processes, relationships and forms of thought are observed, which dynamics are reconfigured from the dialogue with the reader-spectator. The final considerations are oriented to reflect on the axiological field of the text whose dramatic action model oscillates between document theater and biodrama.

Keywords: *Dramatic text, gender, theater document.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, blancalilih@gmail.com
**Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes Escénicas, México, jando37@gmail.com

RECEPCIÓN: 22/11/2022
ACEPTACIÓN: 12/06/2023

Trinidad. El referente teatral

Trinidad es un texto de Juan Carlos Embriz[1] y Hugo Salcedo.[2] La obra tiene como referentes la diversidad y la interseccionalidad, una de las finalidades radica en un crimen homofóbico, de allí su implicación con la edificación de imaginarios que se identifican en el texto dramático; en la puesta en escena y en la recepción del público.

El texto se subtitula con la leyenda *Partitura escénica a partir de un crimen de odio*, hecho que advierte los nexos con el teatro documental —el biodrama, nominativo creado por la argentina Vivi Tellas (2017)— para ubicarlo dentro de las convenciones de escritura dramática en las que se indaga la vida de las personas a través de documentales biográficos. Por otra parte, hay un atisbo de la poética de Bertolt Brecht en los elementos literalizantes —carteles, videos, audios—, aunque estos adquieren un sello particular en la escritura de Embriz y Salcedo al definir una apropiación del postulado brechtiano sin olvidar al modelo aristotélico; pues con ello se potencia una dramaturgia que prescribe identidad.

En este trabajo se reflexionará a partir de la perspectiva morfológica[3] —método morfológico— los procedimientos de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, así como las convenciones de versificación, la división de capítulos y la disposición de la cronología en el texto que motiva esta reflexión.

[1] Juan Carlos Embriz Gonzaga, Taxco, Gro. (1970). Maestro en Educación y Licenciado en Arte Dramático. Dramaturgo, actor y director teatral, fue galardonado con la publicación de sus obras *La cubeta de los cangrejos* y *Chocolate Independencia* (2010) por la Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Desarrolló su actividad como dramaturgo y docente en la Universidad Autónoma de Baja California. Director de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEMéx desde 2019 (Entrevista inédita al autor, 15/02/2022).

[2] Hugo Salcedo Larios, Ciudad Guzmán, Jalisco (1964), Doctor en Filología. Premio Tirso de Molina por *El viaje de los cantores* (1990). Ganador del IX Premio Juan Cervera de Investigación para la Infancias y la Juventud (ASSITEJ-España) (2019), por el trabajo *La migración en el teatro para niños y jóvenes de México. Contexto, estrategias y recursos dramáticos.* Autor de más de 50 títulos para teatro y de un amplio número de artículos académicos y ensayos, sus obras han obtenido premios nacionales e internacionales, se han traducido, transmitido para radio, publicado y/o representado en español, inglés, francés, alemán, persa, coreano y checo. Sus piezas abordan aspectos de discriminación sexual, violencia, intolerancia e inmigración (ASSITEJ ESPAÑA, 2020).

[3] El método morfológico se refiere al estudio de las formas en los fenómenos literarios. Claudio Guillen dice que son los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura como las convenciones de versificación, la división de capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas y las circulares. (Guillén, 2005).

Diagrama 1. Estructura de reflexión sobre la obra



Fuente: Elaboración propia.

En *Trinidad* tres personajes narran sus vivencias; añoranzas; su gusto por la vida en su natal Guerrero; su identidad de género y también el conflicto paterno al que se enfrentan. La narrativa en primera persona destaca el sentido testimonial y documental que usan los intérpretes para exponer los acontecimientos que produjeron un desventurado final para Roberto, Uriel y Rubén, jóvenes oriundos de Taxco, Guerrero; amigos, panaderos de oficio y *gays* por convicción, asesinados la noche del 21 de junio de 2017 en su localidad.

Pese al sentido testimonial del texto, éste no pierde la naturaleza dialogada como cauce de presentación, y por excelencia, la forma identitaria en la literatura dramática. En *Trinidad* prevalece el diálogo en prosa, y en breves momentos aparece la forma versificada a través de la letra de canciones que forman parte del argumento. En la estructura se reconocen la presencia tanto de acotaciones como de didascalias; las primeras refieren a notas emitidas por el autor con la finalidad de modificar tiempo, espacio, entrada o salida de personajes: "*Desde que entra el público a la sala, los actores amasan harina para preparar pan. De vez en cuando hacen contacto visual con el público*." (Embriz y Salcedo, 2019:2). Las didascalias por su parte, tienen el propósito de generar movimientos, estados ánimo, y la trayectoria de los personajes, a diferencia de las acotaciones, éstas impactan en la conducta del personaje, pues su lugar se ubicará dentro de un parlamento, aspecto que provee al lector de una visualización sobre las circunstancias de los personajes:

Dennys: (Entonación como "taxqueño auténtico".) ¿Ya vas pa´arriba?

Óscar: Ya vengo, ¿y tú? (Embriz y Salcedo, 2019:5).

Pavis lo dice como que "Las acotaciones cumplen —una función mediadora entre el texto y el escenario—, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época"(1998:27), esto justifica la identificación del cambio de espacio, la entrada y la salida de personajes. Sin embargo, la obra dramática puede prescindir de las acotaciones cuando en el cuerpo del texto tiene la información necesaria para su entendimiento, como sucedió en el teatro del Siglo de Oro.

Sin duda en *Trinidad* la presencia de acotaciones cumple la función de *dirigir* al lector para reconstruir caracteres, ambientes y situaciones, pues sin estos datos se tendría otra percepción de la obra al considerar que el discurso es sucinto en cuanto a movimientos tempo-espaciales:

J. C.: La belleza de Taxco y su conservación tanto arquitectónica como tradicional, aunada al trabajo artesanal de la platería, hacen que el turista encuentre en esta ciudad un reducto de tranquilidad, de paz y regocijo.

Juan Carlos toma la guitarra y los tres cantan la canción Taxco de mis amores de Raful Krayem, mientras un taxi volkswagen blanco, de juguete, recorre la maqueta. Se proyecta el video del viaje en taxi por Taxco. (Embriz y Salcedo, 2019:6).

En la obra de Embriz y Salcedo, los interlocutores afirman, expresan y denuncian desigualdades e injusticias sociales que padece la comunidad *gay* en contextos diversos. Se tienen parlamentos que expresan al espectador un *aquí y ahora* como afirmación de la primera persona al compartir lo más íntimo con desconocidos. De esta manera, el espectador duda si se trata de la vida de los actores o si es ficción.

Con lo anterior, se puede afirmar que la obra se circunscribe en el *teatro de lo real,* una expresión empleada por Jean-Frédéric Chevallier (2007) para referirse a aquello dentro del teatro que tiene múltiples posibilidades de negación en la que lo humano se desvanece, sin deja de lado la *representación;* en la que se integra como parte de un movimiento para la reflexión.

Las acotaciones al inicio de cada episodio funcionan a modo de cartografía para ubicar el tiempo y el espacio de las acciones: la panadería, el gimnasio, el antro. En este sentido, las didascalias, aunque breves, están situadas en momentos estratégicos que traspasan el diálogo para convertirse en acciones sutiles, así el lector edifica una reconstrucción *tretradimensional* de

la escena más allá del espacio, del tiempo y de las sensaciones. Al hablar de *tetradimensionalidad* nos referimos al factor de inefabilidad —aquello que se percibe en el plano de las sensaciones, pero no logra abarcarse con las palabras— por ejemplo, la acotación que indica la elaboración del pan desata una experiencia sensorial que se potencia con la proyección de un video sobre la faena en este oficio.

Ahora bien, en los modos de aproximación a los productos literarios se pueden comprender dos sentidos: los que van a la forma desde el tema, o al tema desde la forma, (Guillén, 2005). En esta lógica, se manifiesta la relación significante/significado como también la dualidad forma/autor, porque conviven desde la génesis de la obra literaria. El razonamiento anterior cobra sentido al acoplar las siete escenas de la obra al reconocer que la forma nos traslada a temas como la homofobia y lo sexogenérico.

La estructura de la obra se edifica a partir de escenas numeradas y subtituladas como: escena I Autorelatos; escena II Estado y religión; escena III El Sur; escena IV El dispositivo; escena V La mejor producida; escena VI Te digo adiós; y, escena VII La Rumba. Bajo estos títulos, cada segmento abre estados *sentipensantes4* de los actores/personajes.

Por lo tanto, la obra no está sometida por un orden progresivo del tiempo, sino que en cada segmento se identifican dinámicas circulares, (Guillén, 2005). La correspondencia entre significante y significado están orientados a generar una distancia emocional con lo representado, cada escena se concibe como pieza unitaria hasta llegar a una encrucijada, en la que se exponen asuntos relacionados con la brutalidad del odio, hacia toda práctica que no encaja en los modelos sexogenéricos socialmente aprobados. Así, frontalmente y sin intención de despertar sentimientos lastimeros entre la audiencia, el texto se aventura a la reflexión sobre la homofobia apoyándose en los acontecimientos que inician la semana previa al asesinato de Rubén, Uriel y Roberto, con esos e logra una evocación al pasado de los protagonistas, hasta culminar en el día del crimen.

[4] Estados *sentipensantes* es una expresión empleada por Antonio Ocampo (2009) —primer profesor autorizado del método Linklater en español— para expresar la reunión de pensamientos que generan emociones.

El diálogo en la forma dramática aspira a constituir una dinámica que se dirija de un *yo* a un *tú*. En cada diálogo se estructura la relación de dos sujetos que representa el encuentro entre ambas vidas. Por lo anterior, en la obra se reconoce la forma tradicional del diálogo —de personaje a personaje— y el diálogo del personaje al público.

Otro aspecto que se revisa en el texto es la expresión del soliloquio como puede identificarse en la escena I. Autorelatos; pues es un recurso en el que el actor/personaje se abstrae o hace un paréntesis para externar sus auténticas motivaciones, por lo que este mecanismo revela la postura autoral y el carácter representado:

Dennys: Mi nombre es Dennys Alberto Vindel, nací en 1983 en un pueblo del sur del Estado de México, que se llama Santa Ana Zicatecoyan, es municipio de Tlatlaya. Sí existe mi pueblo, por si lo dudan. Está muy cerca de Arcelia, Guerrero. Mi mamá es maestra y mi papá, médico.

Óscar: Yo nací en Ixtapan de la Sal, el 16 de enero de 1985. Sí, antes del temblor. Soy Óscar Daniel Sotelo. De niño creo que era muy reprimido. Sentía mucho respeto por mi papá, pues era fuerte y grande. Creo que todos en la familia le tenían miedo, porque se imponía con su carácter. Hasta en el día del padre estaba serio. (Embriz y Salcedo, 2019:1).

Imagen 1. Elenco de Trinidad (De izquierda a derecha) Daniel Sotelo, Denis Vindel y Juan Carlos Embriz



Fuente: Fotografía: Pavel Antón.

Las siete escenas de la obra constituyen un tejido de relatos de la vida de los actores y los acontecimientos de los protagonistas; es decir, la ficción como anverso de los hechos documentales basados en testimonios y entrevistas a personas vinculadas con Rubén, Uriel y Roberto.

En relación con el análisis de las formas literarias, Kurt Spang (1996) diferencia dos tipos: tectónica y atectónica. La primera se define por la unidad y en general por la organización progresiva, que se vierte en 3 o 5 actos. En otro sentido, la forma atectónica encuentra sus referentes en obras cuyos rasgos se identifican en la *Commedia dell´Arte*, el Teatro épico, el Teatro del absurdo, el *Living Theatre* y el *Happening*, en resumen, la forma atectónica se reconoce en estructuras experimentales las cuales no se basan en la horizontalidad. (Spang,1996).

Bajo estas orientaciones, el texto se circunscribe en una estructura de tipo atectónica, pues en cada escena no se revela la solución del problema, dejando a criterio del lector, la interpretación del final. Con los argumentos precedentes se puede reconocer que la obra no se limita a la estructura aristotélica de progresión de los asuntos. Lo anterior, es un guiño de ojo hacia el teatro épico de Brecht (1948).

En cuanto a la distancia emocional, no se promueve el vínculo psicología-acción entre los personajes, sino que la presencia de componentes narrativos, de ficcionalización y de literalización, tres elementos distanciadores como los llamó Brecht. Todos ellos se enuncian contundentemente en la obra a través de videos; audios; cortes en las escenas cuando se está a punto de lograr la empatía emocional con el público; cambios de escenario y de atuendo a vistas del público. Elementos que afirman la representación, aunado a ellos está la forma o estructura de la obra que obedece a la intención de los autores para articular categóricamente un mensaje sobre el odio a la comunidad *gay* en ambientes cegados por la intolerancia.

La obra hace referencia a la fecha y hora de los acontecimientos, como gesto puntual de la crónica, por eso, es recurso para motivar la elaboración de hipótesis o conjeturas en la audiencia, así el texto representa y reflexiona una realidad a través de los tres elementos distanciadores inspirados en Bertolt Brecht: literalización,[5] ficcionalización y narración, en el hecho de cuestionar los conflictos entre hombre y sociedad.

[5] Elementos narrativos; el uso de un narrador, la música y/o canciones. Los elementos literalizantes son los carteles, las proyecciones y los títulos de cuadros que operan como elementos narrativos. Finalmente, los aspectos de ficcionalización hacen evidente el teatro ante el público y no como algo real que está sucediendo por primera vez, puede identificarse en los siguientes recursos o efectos: desenlace expresado, teatro en el teatro y ficción/teatro. (De Toro, 1987).

Otro elemento que define la forma en *Trinidad* es el lenguaje cotidiano, el cual se fortalece ante las situaciones límite, sin comprometer el ejercicio de las emociones. En consecuencia, se da el acto reflexivo del lector/espectador al tiempo que los personajes comentan el deterioro de una sociedad que los manda al desarraigo y la muerte ignorada.

Este rasgo en la escritura muestra un hecho en el que los actores/personaje se extraen —en términos brechtianos se *extrañan*— de la historia para aproximarse al espectador, alejándose de una línea progresiva a cambio de un discurso amplio en significaciones. El léxico que usan es cotidiano, sin que ello demerite la calidad poética y sígnica del diálogo. La complejidad está presente desde el momento en que un mismo asunto se cuenta desde varias perspectivas. La crítica social se centra en las desigualdades que afectan específicamente a la comunidad LGBTTQ+, pues enfrentan problemas de orden existencial, social y político; incluidas la marginación y la violencia.

La forma en la literatura dramática permite que Embriz y Salcedo resignifiquen, de manera crítica, la realidad. Su propuesta es un escaparate en el que los personajes describen, afirman y denuncian de manera abierta o en primera persona, en un aquí y ahora, las adversidades a las que se enfrentan. La obra aborda acontecimientos de la realidad, de modo que los autores subrayan —con vena combativa— las vicisitudes de la existencia humana para concientizar al público, motivándolo a reconfigurar su realidad.

Mediante la representación de las relaciones complejas con la figura parterna, los personajes narran momentos felices en la niñez, pero atravesados por la nostalgia al evocar el pasado. Una forma de reflejar lo anterior lo expresa uno de los personajes:

J. C.: Yo tengo más años que ellos, pero me identifico mucho porque todos tenemos algo en común… Sí, somos de Guerrero, o tenemos vínculos con Taxco. Nací en mi casa con ayuda de mi abuela y una partera, un 6 de febrero de 1970. Mi papá no estuvo presente ese día, ni nunca. (Embriz y Salcedo, 2019: 3).

Trinidad usa la narración en primera persona, para contruir un *acto liminal-testimonial* en el que los actores se desplacen de la realidad a la ficción, y viceversa, esto fuenciona como un imán para el espectador, quien persibe el universo de la obra en códigos sonoros, visuales, olfatorios y vocales de la puesta en escena, hasta decantar en una experiencia reflexiva crítica sobre lo representado.

Si bien este apartado hace énfasis en el análisis morfológico del texto dramático, no podemos omitir el dato sobre la puesta en escena. La obra se escenificó en 2019, bajo la dirección del propio Juan Carlos Embriz, en coproducción con la Comapañía Universitaria de Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de México. Se ha presentado en importantes encuentros y festivales teatrales en Toluca, México; Ciudad Guzmán, Jalisco y Ciudad de México como obra representativa del estado mexiquense y la UAEMéx en la 41 Muestra Nacional de Teatro.

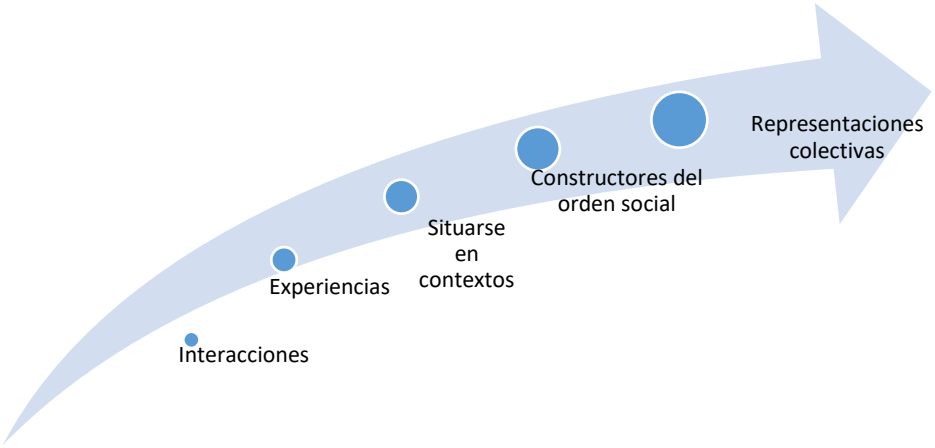
La puesta en escena acude a una estética escénica que guarda íntima relación con el teatro posdramático, cada vez que los cuerpos aparecen en escena, se establecen cruces de lenguajes, se contextualizan discursos para un espectador que abandona el rol de la contemplación y acepta el reto de la cocreación, así cuerpo escénico se torna un generador de experiencias entre quienes habitan la escena: espectadores e intérpretes.

Imagen 2. Cartel promocional de *Trinidad* para la 41 Muestra Nacional de Teatro 2021



Fuente: Coordinacion Nacional de Teatro (2021).

Diagrama 2. Estructura de los imaginarios sociales



Fuente: Elaboración propia.

El conjunto de experiencias planteadas en los personajes de *Trinidad* contiene nexos biográfico-documentales que modifican cada escena. En ellos existen ejes interpretativos desde la dramaturgia hasta la puesta en escena en la que se expanden las posibilidades narrativas a partir del movimiento dramático con ayuda de la estructura dimensional de los individuos y de los grupos que dan pauta a la aparición del discursos socioculturales en cada escena con un sentido descriptivo y testimonial. Sin duda, esto afecta en el contexto que circulan los personajes para desprenderse de las relaciones socioculturales de su comuidad. La organización del tiempo en pasado y presente convergen en una anulación/aceptación de lo individual y lo colectivo, así como rupturas y recuperación del tejido social.

De esta perspectiva surgen los imaginarios sociales en la obra, conviertiéndose en gestores y renovadores del orden social, que a su vez agilizan la comprensión de la realidad planteada desde la ficción. En ella también se proromueven retóricas sobre lo individual y lo colectivo entre los procesos de pensamiento y los de mecanismos que emplea el actor en su papel social-personaje.

En consecuencia, el conjunto de representaciones colectivas expresas protagonizan sistemas de identificación e integración social, por lo tanto, reflejan dinámicas sociales que potencian las acciones de los sujetos e influyen en su devenir:

Tiene que ver con las "visiones del mundo", con los metarrelatos, con las mitologías y las cosmologías, pero no se configura como arquetipo fundante sino como forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de reproducción social, como sustancia cultural histórica. (Pintos, 1995:115).

Lo anterior justifica la correlación entre realidad e interacción sociales desde las que se establecen redes de conexión entre experiencias y aprendizajes de los personajes con su entorno y consigo mismos. Esto quiere decir que la colectividad aprueba aquellas construcciones sobre la realidad en un tiempo-espacio determinado. Dinámica observable en las escenas:

J. C.: Ambos son pareja y son muy conocidos en su barrio y en casi todo Taxco. Después del incidente se hicieron todavía mucho más conocidos (Embriz y Salcedo, 2019:11).

Así, se configuran conectores para acceder y vincular con el entorno, el ámbito de comprensión se establece para los actores sociales mediante estrategias de intervención, (Pintos, 1995) en y desde la cotidianidad. Notamos cómo en el texto la producción de significados se establece como mecanismo de interacción, se reintegra de manera constante, se mueve, se reestructura:

J. C.: A Rubén también le gustaba imitar a la Tesorito. Le encantaba echar relajo, pero nunca frente a su mamá. Él era el profe de la escuela, el hijo de la familia y en el desfile gay, solo se atrevió a vestirse de “El hombre plateado”, pero nunca permitió exhibirse de más. (Embriz y Salcedo, 2019:23).

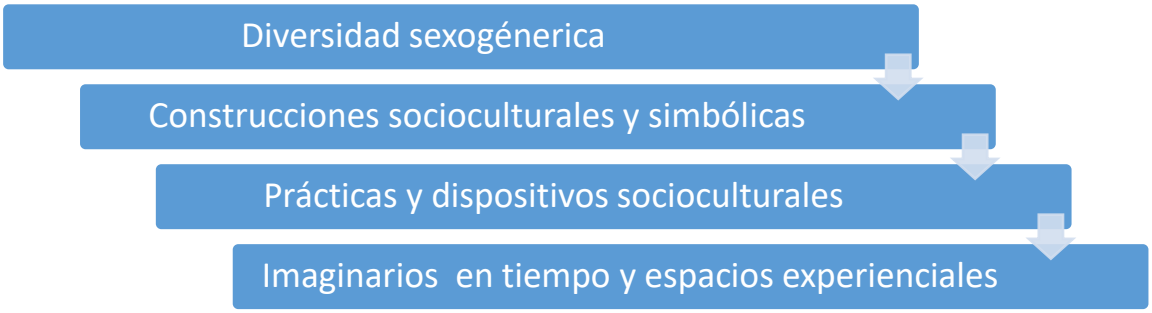
Del mismo modo, las imágenes que se perciben de la realidad no permanecen estáticas, se relacionan en diferentes significados junto con otras estructuras de la realidad, esto permite la articulación de comportamientos que se conjugan en procesos como la construcción de género y diversidad sexogenérica como ejemplo de la correlación: expresiones de género y orientaciones sexuales:

> **J. C.**: En “La cultura de la homofobia y cómo acabar con ella” de Ramón Martínez, se parafrasea: dentro de las expresiones en el contexto, vemos y sentimos una ideología que está manifiesta en palabras, silencios y acciones violentas que definen la homofobia. Este espacio es un sistema heteronormativo que pretende señalar lo que es distinto a él y que no corresponde a sus constructos o estereotipos binarios de la hegemonía. Es por ello que se ha determinado un único espacio en el cual la vida homoerótica puede ser permisible: el clóset.
>
> **Dennys**: En otras palabras. El clóset es la posición parcial de la homosexualidad, es cuando no has asumido tu identidad de cara con la sociedad (Embriz y Salcedo, 2019:13).

Lo anterior ratifica que se trata de construcciones socioculturales en simultaneidad con representaciones colectivas, en otras palabras, signos sobre la diversidad sexogenérica, aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado.

La diversidad sexogenérica

Diagrama 3. Construcciones socioculturales y diversidad sexogenérica



Fuente: Elaboración propia.

A partir de la configuración de las nociones relativas a la diversidad sexogenérica, se promueven una serie de cuestionamientos, cambios y trasformaciones en el orden social imperante, se convierten en encuentros que guían las acciones, entran en juego valoraciones positivas y negativas en torno a las nociones orientaciones e identidades sexuales. Desde esta perspectiva, los discursos sobre sobre la diversidad sexual han ampliado su espectro en lo el siglo XXI. Las construcciones socioculturales y simbólicas, demarcan las relaciones binarias entre los sexos para formar categorías, en relación al imaginario sexogenérico que surge en las sociedades contemporáneas.

Estos discursos se mueven de manera vertiginosa; por ejemplo, aquello que era privado ahora es público, aparecen nuevas esferas de razonamiento, se pronuncian disertaciones críticas que accionan de manera diferenciada. A su vez, nacen configuraciones disímiles sobre la multiculturalidad e interculturalidad, ya que algunas apreciaciones señalan diferentes maneras de interactuar al establecer una construcción de identidades. Esta afirmación se comprueba cuando Dennys narra:

> **Dennys***:* Cuando yo empecé a trabajar inicié en un ambiente de puros ingenieros y arquitectos, en una oficina de cuatro por cuatro. Y yo ahí entre puros hombres. Nunca sufrí de bullying, ni señalamientos. Ellos se enteraron de mí porque salí con alguien de la oficina y todos lo supieron. Era muy gracioso porque ellos visitaban teibols y una noche los acompañé. Mi jefe les decía: "tú vas a bailar con ésta, tú con ésta"; y a mí: "Dennys, tú… ¿qué botella quieres?" sociedad. (Embriz y Salcedo, 2019:17).

En este discurso se percibe la construcción de identidades desde los sentidos de pertenencia y diferenciación heteronormativos, pero también aparecen estructuras imaginarias, que configuran la desigualdad manifiesta en la discriminación posicionada a partir de la interacción entre los personajes. Estas expresiones dialógicas, emergen desde el pensamiento complejo como representaciones sociales, ya que concentran discursos identitarios.

Esta relación dialógica permite que se pronuncien prácticas y dispositivos socioculturales más allá de la diferenciación anatómica entre hombres y mujeres, es decir, expresiones donde se tiene la posibilidad de asumir, expresar y vivir la identidad sexogenérica:

> **Dennys**: En mi casa había una muñeca que estaba guardada en lo alto de un ropero Yo nada más la veía y un día la bajé. Como me gustaba mucho, pero no podía andar jugando con ella, solo le acomodaba de diversas formas su pareo que tenía y la volvía a guardar. Mi mamá debió haberse dado cuenta, pues un día estaba con los bracitos de una manera y otro día de otra. (Embriz y Salcedo, 2019:19).

Este conjunto de prácticas sentencia lo que define a un hombre y a una mujer, pautas y comportamientos socialmente aprobados para cada uno. Sin embargo, lo observable es la construcción de acciones, creencias, representaciones y prescripciones sociales que logran que se articule la colectividad. El resultado de ellas se materializa en construcciones simbólicas, cuya intención consiste en orientar los sentidos de diferenciación. (Lamas, 2000).

Tales construcciones aportan diálogos respecto a la masculinidad/feminidad a través lenguajes, pautas de comportamiento, actos y acciones que se realizan en contextos específicos y devienen en comunidades interpretativas. En esta perspectiva, se incorpora la pluralidad para estructurar los sentidos y significados, asimismo se aprecian inestabilidades en la percepción social, política, religiosa, artística y de lo cotidiano; pues allí, interactúan entre varias interpretaciones:

> **J. C.**: Cuando el profesor Rubén era niño hacía sus concursos de la Reina del barrio de Ojeda. Ya de grande continuó impulsando el concurso de Miss Gay Guerrero. Incluso bordaba la banda de premiación que se le colocara al primer lugar.
>
> **Óscar**: Nosotros hemos vestido a nuestras participantes para el concurso de Miss Gay.
>
> **Dennys**: Vestimos distinto a las candidatas en cada presentación. Es por eso que no sabemos cómo vienen "producidas" y en este momento nos daremos cuenta del nivel que traen en esta franca competencia otra. (Embriz y Salcedo, 2019:20).

Esta diversidad admite la producción de concepciones socioculturales de masculinidad y feminidad; el uso diferenciado de la sexualidad; y, la generación de identidades. A pesar de ampliar el espectro y comprensión de estas categorías, no se eliminan los discursos sexistas, de rechazo o de crítica a la libertad sexual del cuerpo. En este aspecto, la diversidad se percibe como una construcción intersubjetiva en la que se reproducen los significados, los discursos y las normas corpóreas que imperan en el momento histórico. Martha Lamas señala que las interacciones desde la colectividad se forman así, como las formas de existencia, las maneras de habitar, ser-estar, en y con la realidad circundante. (Lamas, 2013).

En la acción escénica de toda la obra se manifiestan actos culturales que destacan procesos identitarios que , de manera implícita, crean un discurso de dominación; por lo que los personajes se sitúan en un tiempo-espacio concreto, para exponer un conjunto de prácticas y valores:

> **Óscar**: Yo me identifico mucho con Uriel. En mi casa todos lo saben, vamos, venimos y convivimos, pero no puede haber acercamientos, es decir expresiones de afecto entre nosotros. En la casa de mi pareja pasa otro tanto. Al principio yo era "el amigo". Mi suegro dice: "Ah, es el amigo de mi hijo"; bueno, hasta el sobrino he llegado a ser, pero nunca soy la pareja. Nunca se nos presenta de la misma forma como a sus otros hijos que tienen esposa o novia. Todavía no aceptan esa parte, pero yo sé que están en proceso, porque quieren a su hijo. Mi suegro ya entrado en alcoholes me dice: "Pinche Daniel quiere más a mi hijo". Mi suegra, por su parte, nos ha defendido cuando se entera de comentarios o rumores de nosotros. Eso sí, no nos presumen, pero sí nos defienden. (Embriz y Salcedo, 2019:19).

Algo semejante ocurre con las dinámicas socioculturales porque estructuran lenguajes, reproducen actos y se condensan construcciones simbólicas; así cada una de estas categorías generan razonamientos para la construcción y reconstrucción de los procesos identitarios. Por otra parte, también está presente el ejercicio del poder en los discursos de dominación. Éstos se establecen desde el dominio patriarcal heterosexista respecto a la diversidad sexual. No se puede negar, el conflicto que surge, cuando se desacreditan las representaciones simbólicas en función de la diferenciación sexual, ya que se abren vías de interpretación sociocultural:

> **Óscar**: Como parte de esta comunidad, vivimos una constante violencia que está manifiesta en micro expresiones que hacemos costumbre. Por ejemplo: dentro de mi casa me dicen: "sí te queremos como eres, pero no te queremos ver con él", refiriéndose a mi pareja. En otro momento me suelen decir: "sí que venga a la reunión, pero aquí se comportan". En el caso de Uriel, su familia sabía que era gay, pero no lo aceptaban y tuvo que irse a los 17 años a vivir con Saúl y Roberto. (Embriz y Salcedo, 2019:16).

El ejemplo anterior contiene elementos que no necesariamente concentran procesos culturales, aun cuando los actos que se desprenden de ellos, sí producen representaciones que ocasionan conflictos. Por eso es importante contextualizar cartográficamente el territorio, esto permitirá la comprensión de la complejidad en los discursos de poder y dominación.

Se piensa en las relaciones intersexuales desde la propia materialidad de los tiempos y espacios específicos, y también en sus formas estructuras simbólicas. Es un movimiento que va del plano colectivo al individual, y del privado al público. Por lo anterior, el proceso de construcción sufre tensiones entre el ejercicio libre y el coercitivo, pues allí se originan las formas de opresión que acepta la sociedad. Incluso obliga a revisar constantemente los razonamientos simbólicos y heteronormativos en el tiempos y el espacios experiencial.

El conjunto de hábitos adquiridos se desprende de las interacciones, pues éstas conllevan ejercicios legitimizados por el conflicto permante en los discursos de poder heteronomativos. De la misma forma, se desprende la necesidad de diversificar los discursos, así como la reproducción de comportamientos más allá del orden sexual imperante. A modo de conclusión, se popone que las representaciones de la violencia y el ejercicio del poder encuenbtren otro perfil interpretativo a través de los imaginarios.

Legitimación/deslegitimación

Diagrama 4. Estructura del discurso



Fuente: Elaboración propia.

En la constitución de imaginarios sociales sobre la diversidad sexogénerica surgen procesos que valoran los discursos resultado de actos y evaluaciones sexonormativas; lo que implica la comprensión del orden establecido en las alocusiones contradictorias en los conflictos respecto a la valoración positiva o negativa de éstos, así como los procesos de legitimación y deslegitimación. Esta perspectiva hace referencia a los paradigmas que dirigen la forma de actuar en un marco legal; de manera regular, los procesos de legitimación surgen en contextos institucionalizados que orientan según las maneras de actuar en sociedad al sentenciar lo que es correcto y lo que no.

Por otra parte, en *Trinidad* existe una frontera casi invisible entre actores y personajes, ¿quién representa a quién? según los márgenes desde los que se narra. En la trama, los juegos de roles se diversifican, por lo que se observa a los personajes en oposición al órden imperante de los discursos contra el pensamiento instituido, se cuestionan las normas y los valores establecidos:

> **J. C.**: Yo leí El mago de Oz a los 12 años, fue mi primer cuento cuando estaba saliendo de la primaria, (*suspende la música*.) pero también fue el momento en que mi maestra habló con mi mamá acerca de una "vocecita" que yo registraba. La maestra no sabía cómo explicarle eso, pero mi mamá sí supo cómo decírmelo: "Vas a hablar bien, no te quiero oír hablar así". Yo me di a la idea de inmediato. Desde entonces me he esforzado por no hablar como puto. O como se considera que hablan los putos. La gente está llena de prejuicios y estereotipos. Yo viví pensando que eso de lo afeminado no afectara la masculinidad que me exigían en mi casa y en la escuela. Me daba miedo que se me notara porque muchas veces me lo señalaron. Yo tengo este sombrero de tierracaliente; Dennys tiene uno en su casa, pues lo usa uno de sus tíos; Óscar tiene otro que es de su papá, pues él tiene un puesto de sombreros… (Embriz y Salcedo, 2019:19).

La deslegitimación surge en oposición al discurso del orden establecido, lo que genera conflictos en diferentes sentidos y niveles. Este fenomeno se reconoce en sectores sociales que autentifican su panorama en un estado ideal para el desarrollo social; así los procesos de legitimación y deslegitimación aparecen cuando se busca establecer líneas de acción hacia un orden ideal, pues lo que para un sector es legítimo para otro no lo es; son, entonces, una lucha permanente entre diversas esferas de la sociedad.

La espiral de discursos contrapuestos en el texto se convierte en un punto de encuentro y desencuentro. Se legitima o deslegitima a partir de las acciones. Si se considera cada acción creada por los actores-personajes como lenguaje-discurso, entonces la aparición de roles etiquetados serán parte de los procesos de legitimación, o bien, deslegitimación, por ello se habla

de discursos contradictorios; también se observa el ejercicio del poder a través de la violencia y cómo los conflictos se desplazan a la simbolización discursos heteronormativos. La reflexión anterior, pone en controversia esos significados dentro de la colectividad, pues se intensifican a partir de intereses y maneras de actuar socialmente.

La realidad no permanece estática, se modifica constantemente, se reconfiguran a manera de espiral, generan movimientos que pueden ser en sí mismos contradictorios, por eso, lo que es legítimo para un sector puede observarse como ilegítimo para otro. Ejemplo de ello son los últimos diálogos en el texto*:*

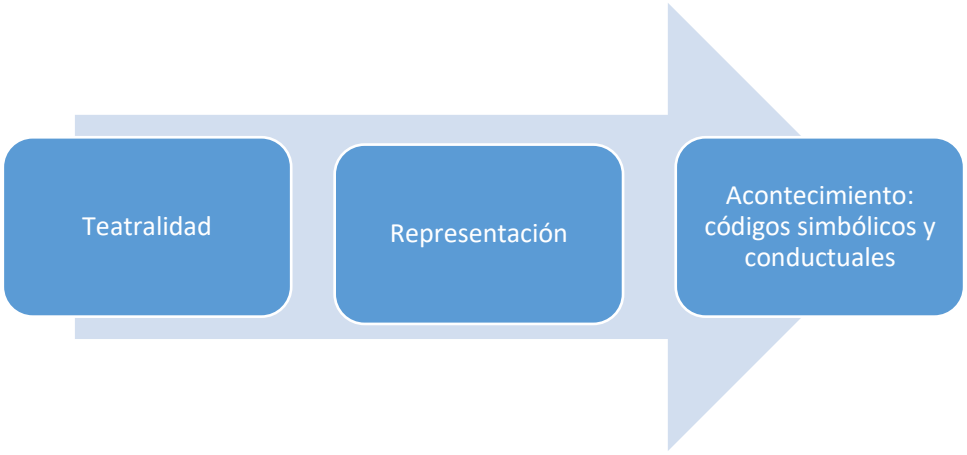
> **J. C.**: En realidad esta no es la historia de Uriel, ni la de Roberto ni tampoco la de Rubén, es la historia de todos nosotros los que quedamos vivos. De Óscar, de Dennys y la mía, tratando de hacer nuestras las palabras que dejaron ellos suspendidas en los labios.
>
> **Óscar**: Para recordar…
> **Dennys**: Para regresar…
> **J. C.**: Para revivir…
> **Los tres**: La memoria de un crimen que se repite (Embriz y Salcedo, 2019: 30).

Sirvan estos diálogos para reflexionar, cómo la presencia del poder desata una serie de tensiones entre los discursos, complejizando así la posibilidad de proponer categorías ordenadoras para su integración y aceptación en la sociedad.

Modulación de la teatralidad

La teatralidad permite conectar de inmediato con el acto representacional y en consecuencia con la producción de acciones constituidas desde la ficción. A partir de ello, los actores-personajes interaccionan en planos de ficción que transforman la comprensión de los modos de pensar y habitar la dimensión representacional. también es posible contextualizar al actor-personaje mediante conductas, comportamientos y emociones que se expresan en las situaciones dramáticas. En esta perspectiva se estructura un proceso para integrar discursos de poder y narrativas a partir de la composición de situaciones y conflictos.

Diagrama 5 Teatralidad y acontecimiento



Fuente: elaboración propia.

La pieza se entrelaza con hechos significativos y generadores de interacciones de tipo lúdico, visual, sonoro y simbólico. Al mismo tiempo, los creadores y espectadores asumen una postura activa en el instante de reunión cuerpo a cuerpo (Dubatti, 2008). Así, la modulación de la teatralidad descubre el mundo a través de procesos comunicativos y redimensiónales entre los propios actores-personajes en un complejo de realidades: el juego/drama que reestructura al mundo real como un universo complejo y diverso.

Algo semejante ocurre con el acontecimiento, si bien éste concibe otra manera la fusión entre la acción y la ficción mediante una demarcación *alterada* por el sujeto que mira (espectador), un objeto mirado (ficción) y otro sujeto (actor) que interactúa con ambas figuras, la teatralidad se estructura como el lugar en el que se encuentran códigos simbólico-conductuales, determinados por la reunión entre observador, actor y ficción, en unidad tempo-espacial. (Hernández, 2020). Por consiguiente, las representaciones se mueven, pero requieren de la presencia de los actores/personajes que dotan de sentidos diferenciados cada acción que realizan, se presentan así mismos en territorialidades acotadas por la interacción.

En cierto sentido, la teatralidad tiene el objetivo de irrumpir, desestructurar como afirma Žižek, (2014), irrumpe, se expande e interviene en la realidad. Este fundamento presente en las artes escénicas se fortalece con el desplazamiento hacia el teatro posdramático[6]. Categorías

[6] Una de las características del teatro posdramático propuesto por Hans-Thies Lehmann, desplaza al texto para situarse en la complejidad de la puesta en escena y el sujeto-actor. Lehmann, Hans-Thies (2013) *El teatro posdramático*, México, Paso de Gato/CENDEAC.

como texto, ficción, la relación entre los actores que simulan y el espectador que recibe los estímulos, se desestructuran para otorgar preeminencia al actor/personaje que se representa así mismo y al mismo tiempo es representado.

Algo semejante se observa en *Trinidad* cuando los actores-personajes hacen el rompimiento de la cuarta pared para sensibilizar al público sobre una realidad compleja y adversa:

> **Óscar**: Esta es la historia de Uriel.
>
> **Dennys**: La de Roberto.
>
> **J. C.**: Y la de Rubén; pero antes vamos a recordarlos divertidos, como eran siempre. Supongamos que hoy es viernes y empieza el verano. Va a iniciar el tercer fin de semana de junio del 2018. Hace calor y en las calles se escucha a Joan Sebastian, quien por cierto nació en Juliantla, el pueblo justo cara a cara con Taxco. Él se llama así, como el santo Sebastián, pero sin acento.
>
> **Dennys:** Sebastian.
>
> **Óscar:** Sebastián. (Embriz y Salcedo, 2019:8).

El efecto se logra porque la obra expresa una narrativa en primera persona, también los rompimientos de la cuarta pared favorecen el ejercicio de reflexión/denuncia como medida para deslegitimar el uso de la violencia. Circunscribir el texto, en una forma tradicional a partir de los diálogos, los relatos o el conjunto de acotaciones, restaría reconocimiento a la potencia que guarda. *Trinidad* rebasa al teatro tradicional de la progresión y empatía emocional, para fundirse en la conformación de nociones y orientaciones socioculturales. Es decir, se estructuran formas representacionales que se circunscriben en las fronteras de la ficción y la no ficción, entre la vida ordinaria y la ficcionalidad. Al mismo tiempo permite la constitución discursos escénicos, prácticas socioculturales y procesos identitarios.

De acuerdo con Blutler (2009), los actores sociales son quienes solicitan reconocimiento ante el contexto o cotidianidad en el que se desarrollan, se forma un sentido crítico de quienes participan, al igual que la toma de postura desde el hecho escénico, hacen posible la modificación del orden sociocultural al mismo tiempo que sucede el cruce con los imaginarios, tal como se muestra en las acotaciones finales del texto:

> Mientras se va haciendo el oscuro, los tres actores se quitan su camisa y al volver las espaldas se puede leer en sus playeras la palabra: TRI - NI - DAD. Se escucha el audio de Saúl que relata los hechos reales del minuto 38:40 a 40:09
>
> Entra audio del hermano de Rubén: Voz 54, minuto 01:56 a 2:04
>
> Se escucha el audio de Saúl, que habla de Rubén y el encuentro de los cuerpos: 16:09 a 18:00
>
> Se funde con el audio de Ernesto, hermano de Rubén: del minuto 01:19 a 03:15
>
> Se escucha el audio voz 00:40 de la maestra Fanny del minuto 33:12 a 34:20
>
> (Embriz y Salcedo, 2019:31).

Por consiguiente, la teatralidad se comprende como eje sociocultural articulador de redes comunicativas. Estos movimientos se conectan con lenguajes, sentidos interpretativos en comunicación directa con el espectador activo, por lo tanto, el acto escénico que se muestra ante los otros puede influir en las prácticas sexogénericas.

Reflexiones finales

Trinidad es un obra que aborda discursos que enmarcan diversos ejes interpretativos, desde el conjunto de relaciones entre actores/personajes, hasta la deconstrucción del hecho real en el que se basa el texto. Esto genera significaciones cruzadas en las que es posible la convivencia de discursos, en ocasiones contradictorios, pero que constantemente se reestructuran.

Otra idea tiene que ver con la construcción de órdenes no patriarcales, en el teatro de *Trinidad* se representa una contribución sociocultural para el empoderamiento de los cuerpos sexogénericos. Sin duda, el texto y la puesta en escena son necesarias para exponer un discurso que reconfigura lo sexogenérico. La máscara en las artes escénicas hace evidente lo que parece ocultarse en la cotidianidad, porque presenta las formas de ser y estar. Por ello, en el texto se ponen a discusión los cambios respecto a la noción de los cuerpos todavía subyugados por las concepciones dominantes.

La percepción de estructuras territorializadas respecto a las relaciones tiene como principio el movimiento permanente. Sin anclarse en una esfera, propician su libre expresión a través de los imaginarios críticos, polimorfos. Proponiéndose como vías de transformación del cuerpo-escénico, del actor/personaje y del conjunto de interacciones.

Desde la noción de tiempo-espacio, las acciones-ficciones y la diversidad sexogenérica se consideran como categorías socioculturales que suman cualidades a la representación en el propósito de visibilizar la presencia construcciones sociales en torno a la violencia con trasfondo social, cultural, político, histórico y artístico. Además se subsume en favor de las identidades, sexuales indeterminadas, libres de los valores establecidos.

Por lo anterior, creemos que el texto dramático *Trinidad* demuestra con suficiencia las posibilidades de una construcción escénica desterritorializada, su propósito se dirige hacia la generación de valores disidentes para cuestionar el orden imperante, sembrando en el lector/espectador la semilla de la transformación.

Referencias

Alcántara Mejía, José Ramón (2002). *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación,* México, Universidad Iberoamericana.

Aliaga Sáez, Felipe; Carretero Pasin, Enrique (2016). "El abordaje sociológico de los imaginarios sociales en los últimos veinte años" en *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 4, octubre-diciembre, Venezuela, Universidad del Zulia Maracaibo, pp. 117-128.

ASSITEJ ESPAÑA (2020). Hugo Salcedo ganador de la IX edición del Premio Juan Cervera de Investigación para la Infancia y la Juventud [en línea]. Noticias Internacional, enero 2020. Recuperado de https://www.assitej.net/es_es/hugo-salcedo-ganador-la-ix-edicion-del-premio-juan-cervera-investigacion-la-infancia-la-juventud/.

Augustowsky, Gabriela (2012). E*l arte de la enseñanza,* Argentina, Paidós.

Austin, J (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

Barreto, Idaly; Borja, Henry; Serrano, Yeny; López-López, Wilson (2009). "La legitimación como proceso en la violencia política, medios de comunicación y construcción de culturas de paz", en *Universitas Psychologica*,vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, pp. 737-748.

Barreto, Idaly; Borja, Henry; Serrano, Yeny; López-López, Wilson (2009). "La legitimación como proceso en la violencia política, medios de comunicación y construcción de culturas de paz", en *Universitas Psychologica*,vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia pp. 737-748.

Brecht, Bertolt (1948). *El pequeño organon para el teatro*, Tr. Christa y José María Carandell, Sevilla, Don Quijote.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género,* España, Paidós.

Butler, Judith (2009). "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", en *Revista de Antropología Iberoamericana,* Vol. 4, No. 3, Madrid, Antropólogos Iberoamericanos en Red, pp. 321-336.

Cornago, Oscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad,* España, Fundamentos.

Cornago, Oscar (2006). "La teatralidad como crítica de la modernidad", en *Tropelías*, España, Universidad de Zaragoza, pp.191-206.

Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). "Lo performativo en la performace", en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Número 10, pp. 9-20.

Chevallier, Jean-Frédéric (2007). "Deleuze y el Teatro" en *Resonancias de Kafka*, Colombia, pp.12-18.

De Toro, Fernando (1987b). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*, Argentina, Atuel.

Dubatti, Jorge (2008). *Teatro Comparado. Cartografía Teatral*, No. 9, México, Paso de Gato.

Embriz, Juan Carlos y Salcedo Hugo (2019). *Trinidad*, México, UAEMéx.

Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.

Hernández, Blanca Lilia (2020). *Teatralidad del simulacro: procesos de creación y visibilidad liminal/posdramática,* México, UAEMéx. (Tesis de Doctorado).

Huizinga, Johan (1984). *Homo ludens,* Madrid, Alianza Emecé.

Lamas, Marta (2000). "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual", en *Revista Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp.1-24.

Lamas, Marta (Comp.) (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual,* México, UNAM-Porrúa.

Nazareno Saxe, Facundo (2015). *La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones,* en *Estudios Avanzados*, No. 24, diciembre 1°. Santiago de Chile. Consultado en octubre de 2022. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós.

Pintos, Juan Luis (1995). *Orden social e imaginarios sociales (Una propuesta de investigación)*, Barcelona, Número 45, pp. 101-127.

Salín-Pascual, Rafael J. (2015). "La diversidad sexo-genérica: un punto de vista evolutivo", en *Revista Salud mental,* Vol. 38, No. 2, marzo-abril 2015, pp.147-153.

Spang, Kurt (1996). *Géneros Literarios*, España, Síntesis.

Tellas, Vivi, Brownel Pamela, et.al. (Coords.) (2017). *Biodrama. Proyecto de archivos. Seis documentos escénicos,* Córdoba, Argentina, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdova.

UNICEF (2017). *Perspectiva de género,* Buenos Aires, UNICEF.

Zarauz López, Héctor L. (2000). *México: Fiestas cívicas, familiares, laborales y nuevos festejos,* México, CONACULTA/Culturas Populares.

Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento,* España, Sexto Piso.

Blanca Lilia Hernández Reyes: Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, Facultad de Artes de la UAEM, 2017-2020. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI I) Desde su fundación, en abril de 1994 es directora y productora de la Compañía Teatro de la Calle-Escénica Río Solar A.C. En 2010 la Biblioteca Mexiquense del Bicentenario publicó su obra de teatro para niños Chocolate Independencia. Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx y preside a Escénica Río Solar A.

Alejandro Flores Solís: Doctor en Filosofía, con énfasis en Lenguas y Culturas Mesoamericanas, por el Colegio de Humanidades de la Universidad de Hamburgo. Profesor investigador de la Escuela de Artes Escénicas de la UAEMex. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Últimos libros publicados: 2016, Danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad. México, UAEMéx. 2019. Travesía Dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo. México, UAEMéx. 2022, Antología de Microdramas, México, UAEMéx.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 89-108
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

Peritaje antropológico en materia de derechos humanos ¿utopía o prolegómeno de la justicia?

Anthropology expertise in the field of human rights: utopia or prolegomenon of justice?

César David Tapia Estrada*

Resumen: ¿Será el dictamen pericial, en antropología social, un prolegómeno para conceder el derecho a la justicia ante violaciones graves a los derechos humanos? El presente trabajo de investigación es más que un esfuerzo por dar respuesta a este cuestionamiento, busca poner a prueba el potencial del peritaje antropológico como herramienta jurídica y política para la defensa de derechos humanos frente a la violencia institucional, sin perder de vista la objetividad metodológica y la normatividad aplicable para elaborar dictámenes que garanticen el acceso al derecho a la verdad y a la justicia.

Palabras clave: Antropología, peritaje, violencia institucional, derechos humanos.

Abstract: *Will the expert opinion in social anthropology be a prelude to access the right to justice in the face of serious human rights violations? This investigation is not only an effort to answer this questioning but it also seeks to test the potential of anthropological expertise in judicial processes as a legal-political tool for the defense of human rights against institutional violence, without losing sight of the methodological objectivity and the regulations that are required to prepare opinions that guarantee access to the right to truth and justice.*

Keywords: *Anthropology, expertise, institutional violence, human rights.*

* Universidad Autónoma de Guerrero, México, tapiaesdavid@gmail.com

RECEPCIÓN: 17/01/2023
ACEPTACIÓN: 11/09/2023

Presentación

Las violaciones graves a los derechos humanos no constituyen solamente el punto de partida para comenzar a construir un peritaje antropológico en materia de derechos humanos; se trata, también, del encuentro del perito con las víctimas de la violencia institucional que luchan por ejercer el derecho a la justicia. En el proceso judicial, las víctimas tienen derecho a solicitar un dictamen que ilustre al juez sobre la verdad ante el problema controvertido; así, la persona juzgadora deberá emitir una sentencia con base en la opinión del especialista para garantizar el acceso a la justicia. De acuerdo con José Dávalos Morales (2021: 1):

> la prueba pericial es el medio probatorio a través del cual, personas expertas en alguna ciencia, técnica o arte, denominadas peritos, ilustran con sus conocimientos al tribunal con la finalidad de hacer convicción sobre los puntos controvertidos. Es decir, mediante la aportación de conocimientos de especialistas en las distintas disciplinas y áreas del saber humano, se ayuda a la autoridad jurisdiccional en la búsqueda de la verdad sobre hechos determinados.

El Código Nacional de Procedimientos Penales (CNPP) delimita que la prueba pericial debe ser "ordenada por el órgano jurisdiccional, a petición de parte, y el perito designado estará obligado a practicar el peritaje correspondiente" (CNPP, art. 103). De la misma forma, esta prueba "podrá ofrecerse cuando, para el examen de personas, hechos, objetos o circunstancias relevantes para el proceso, fuere necesario o conveniente poseer conocimientos especiales en alguna ciencia, arte, técnica u oficio" (CNPP, art. 368).

Si el dictamen pericial ofrece al juez conocimientos especializados para conocer la verdad sobre un problema, la responsabilidad del perito en Ciencias Antropológicas ante un caso de violencia institucional es documentar, analizar, sistematizar y describir el hecho en controversia. Para ello, aplica diferentes técnicas de investigación en campo o de gabinete, a partir de estudios transversales o longitudinales, diacrónicos o sincrónicos, cualitativos o cuantitativos, tal como la observación directa, la descripción etnográfica, entrevistas, cuestionarios, genealogías, historias de vida, diagnósticos, muestreos, probabilidades, etcétera, según sea el caso. Después de dicho procedimiento, debe presentar ante el tribunal los resultados de la investigación en un dictamen que habrá de servir a la sentencia judicial para emitir una resolución.

Ahora bien, la promocional en línea *¿Qué es un peritaje?* (2022), de la Coordinación Nacional de Antropología (CNAN) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), señala que el peritaje antropológico, "dentro del contexto de procuración de justicia, es un medio de prueba por medio del cual el perito aporta elementos cuantitativos y cualitativos sobre una cultura determinada […] que permite al juzgador determinar si la diferencia cultural es una condición de esclarecimiento en el proceso de análisis y resolución de un conflicto" (CNAN, 2022). No obstante, la definición de la CNAN no explica cuál es la importancia del peritaje en ciencias antropológicas dentro de esa etapa de transición hacia una nueva faceta en la que este sirve como herramienta jurídica y política para ejercer el derecho a la justicia ante los crímenes de Estado y de lesa humanidad que se llevan ante los tribunales.

El antropólogo mexicano Yuri Escalante (2016, citado en Zolueta, 2017) propone que existen tres momentos históricos por los que ha atravesado el desarrollo del peritaje antropológico en México, en su tránsito *del peritaje individual y cultural* al *peritaje colectivo y territorial:*

> 1) La última década del noventa vinculada a la aprobación del Convenio 169 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo) y la primera reforma constitucional en materia de derechos indígenas; 2) La primera década del siglo XXI marcada por una segunda reforma a la Carta Magna donde se reconocen los derechos colectivos de los pueblos (2001); y 3) De 2011 a la fecha, la jerarquía igualitaria de los tratados a contrapelo con las políticas y leyes que privatizan los recursos estratégicos (Escalante, 2016; citado en Zolueta, 2017: 2).

Al reflexionar sobre la importancia, surgimiento y aplicación del peritaje antropológico en los procesos judiciales en México, particularmente en la etapa que inició en 2011, Xóchitl Zolueta Juan (2017) considera que los puntos a dilucidar se relacionan con derechos colectivos como el territorio, la identidad cultural, el acceso a recursos naturales y procesos de autonomía. Sin embargo, extiende el margen de acción del peritaje antropológico al reconocer que tras la reforma en materia de derechos humanos a diversos artículos constitucionales:

> se obliga a los impartidores de justicia y a toda autoridad responsable de aplicar las leyes a cumplir con los preceptos del derecho internacional que norman el respeto a los derechos humanos, sin perder de vista que este marco jurídico internacional goza de igual jerarquía que la Constitución (Zolueta, 2017: 189).

En el artículo *Antropología para la defensa de Derechos Humanos*, Guillermo Luévano Bustamante (2022: 22) identifica que, en el caso mexicano: "con la reforma constitucional en derechos humanos de 2011 se amplió el horizonte de postulación judicial más allá de la Constitución Política y los instrumentos tradicionales de probanza y acompañamiento legal". Por ello observa la conveniencia de incorporar un análisis antropológico y sociocultural a los fenómenos jurídicos en general, mediante el uso de la etnografía, la contextualización del fenómeno y la extensión hermenéutica en la postulación judicial. A este le llamó *alegaciones antropológicas para la defensa de derechos humanos* (Luévano, 2022), que puede servir para formular alegatos y elaborar peritajes antropológicos que coadyuven a alcanzar la mejor resolución de una controversia judicial.

> Las alegaciones antropológicas son argumentos y reflexiones socioculturales a lo largo de toda la disputa judicial y extrajudicial, mediática y aún política, que no siempre pueden traducirse en herramientas jurídicas o para las que no suele haber jurisprudencia o que están pobre o escasamente reconocidas en la ley estatal… [Se utilizan] para proveer a la persona juzgadora otra perspectiva que contenga elementos culturales, datos cualitativos o información paralela que no pueda ofrecerse a través de los medios de prueba tradicionales (Luévano, 2022: 24).

En esta etapa de transición dialéctica hacia un peritaje antropológico en materia de derechos se abre la posibilidad de que las víctimas de la violencia institucional utilicen esta herramienta como recurso jurídico para acceder al derecho a la verdad y ejercer el derecho a la justicia. Por eso, dicho momento exige que toda persona especialista en ciencias antropológicas y postulante a perito deba cuestionarse: ¿Qué debe saber y que debe saber hacer el perito en antropología ante un caso de violencia institucional, en el que se han cometido graves violaciones a los derechos humanos por parte del Estado contra de la dignidad de las personas?

La tarea de la antropología consistirá en formarse como ciencia para la defensa de derechos humanos, con tal de comprender la importancia que le corresponde al peritaje antropológico ante el panorama que se avecina de judicialización de la violencia institucional. Esto significa que, para presentar un dictamen, el perito en ciencias antropológicas debe aprender a detectar, documentar, analizar y describir las violaciones a los derechos humanos desde un enfoque interdisciplinario: como antropólogo y como defensor de los derechos humanos. Con esta propuesta teórico-metodológica, dicha prueba fortalece *per se* la defensa jurídica de las víctimas de violencia institucional.

Crítica a la falacia de la neutralidad ideológica en las ciencias antropológicas

En México, como en otras partes del mundo, el Estado viola gravemente los derechos humanos y arremete contra la dignidad de las personas en los casos de tortura, injusta reclusión, ejecución extrajudicial, desaparición y desplazamientos forzados por motivos políticos y sociales. En consecuencia, el pueblo padece la violencia institucional expresada en los crímenes de Estado y de lesa humanidad que atentan contra la vida, la libertad, integridad y dignidad de las personas y de la población en su conjunto.

> La violencia institucional que se comete contra el pueblo emana del Estado, no germina de manera espontánea o por ocurrencias de personeros del régimen, sino que es una práctica sistemática; obedece a una política de gobierno planeada, organizada y dirigida contra un sector, organización o población, la cual se ejecuta desde las estructuras del mismo. Cada acto de represión o crimen de lesa humanidad cometido por el Estado sigue una misma línea de conducta, que implica la comisión múltiple de graves violaciones a los derechos humanos (FNLS, 2020: 69).

La existencia de víctimas de violaciones graves a los derechos humanos responde, precisamente, a la violencia institucional que se ejerce desde el Estado como política de gobierno para proteger los intereses políticos y económicos de la clase dominante. Aquellos que viven en carne propia el desplazamiento forzado, la desaparición forzada, una ejecución extrajudicial, la injusta reclusión o la tortura, así como sus familiares, personas cercanas y seres queridos, son quienes denuncian a los autores materiales e intelectuales de la violencia institucional y quienes solicitarán al juez un dictamen pericial sobre el caso.

La persona con formación en antropología social que sea solicitada para realizar un dictamen ante un caso de violencia institucional deberá estar capacitada para actuar conscientemente y con apego a la ley, para cumplir a cabalidad con su deber jurídico, científico y profesional. Por este motivo se vuelve necesario estudiar el origen y desarrollo de la violencia institucional en México, ya que permitirá comprender la importancia del peritaje en ciencias antropológicas.

> En este trance resurge la inexorable evidencia de que el antropólogo, por más que quiera sustraerse al tiempo en el que vive, resulta un sujeto ubicado en los contextos políticos y sociales. En los informes periciales antropológicos, lo quiera o no, opta por dar una opinión que puede inclinar la balanza y comprometer el destino de una persona o un pueblo. Esto tiene que ver con la responsabilidad de su labor investigadora, que esta vez no puede dejar entre paréntesis, sino al contrario, debe expresarla de manera asertiva en las conclusiones o de otra manera no será un dictamen (Escalante, 2018: 81).

La ideología de la neutralidad (ideológica) en el peritaje antropológico

Es preciso señalar que las ciencias sociales, en tanto conocimiento científico, no pueden renunciar a la objetividad, ya que, si renunciaran a ella, el conocimiento quedaría reducido a simple ideología, aunque esta sea el punto de partida para construir toda ciencia social. Siguiendo la tesis de Adolfo Sánchez Vázquez (1983), en el sistema capitalista, el concepto de la neutralidad ideológica pertenece a la clase dominante; por ese motivo, el peritaje antropológico trae consigo un posicionamiento ético reflejado en principios políticos a partir de los cuales constituye su metodología.

> La ideología es a) un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que: b) responde a intereses, aspiraciones e ideales de una clase social en un contexto social dado y que: c) guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres conforme a esos intereses, aspiraciones o ideales" (Sánchez Vázquez, 1983: 145).

Desde su origen, la ciencia antropológica se utiliza para justificar relaciones de dominación y colonialismo (Leclerc, 1973; López y Rivas, 2013), por decirlo de forma sutil, mediante argumentaciones teóricas sobre la evolución de la sociedad (Morgan, 1955; Tylor, 1977). Con ellas negaron genocidios y encubrieron epistemicidios a partir de la *objetividad y neutralidad científica*, sobre la que se posicionó la ideología de la clase dominante, proclamándose conocimiento universal. (Grosfoguel, 2013)

Esta crítica demuestra que existe una ideología de clase detrás de la ciencia antropológica cuando se aplica sobre la sociedad. Por lo tanto, al replantear la utilidad de dicha ciencia como herramienta jurídica y política para la defensa de derechos humanos, por conducto del dictamen pericial, significa que la neutralidad ideológica justificaría la impunidad y obstaculizaría el camino de las víctimas que luchan por acceder a la verdad y a la justicia.

"La doctrina de la 'neutralidad ideológica' es una manifestación de la ideología burguesa ante la cual el científico social no puede ser indiferente" (Sánchez Vázquez, 1968: 164). La ideología subyace al conocimiento científico a pesar de que la ciencia social es, hasta cierto punto, irreductible a la ideología, por la objetividad científica. Por ello, el peritaje en ciencias antropológicas en materia de derechos humanos se rige por los principios de solidaridad, honestidad, congruencia, fidelidad, respeto político, sencillez y humanismo en el trabajo profesional y en atención a las víctimas de la violencia institucional, sus familiares, seres queridos y personas cercanas, para ofrecer un informe que describa de forma puntual los hechos violatorios de los derechos humanos sin revictimizar a las víctimas.

Una concepción marxista del artículo 1º de la *Constitución Política Mexicana*

Antes de continuar, es preciso reflexionar en torno al desarrollo histórico y dialéctico del artículo primero de la Constitución Política de los Estado Unidos Mexicanos (CPEUM) como resultado de la lucha de clases en México, para conocer el fundamento constitucional del peritaje antropológico y para comprender el contexto social e histórico en el que se ha desenvuelto la violencia institucional.

El Estado mexicano es producto de un largo proceso de lucha ininterrumpida entre clases antagónicas e irreconciliables, "velada unas veces, y otras, franca y abierta, que conduce en cada etapa a la transformación revolucionaria de todo el régimen social o al exterminio de ambas clases beligerantes" (Marx y Engels, 1848: 22).

> Así, pues, el Estado no es de ningún modo un poder impuesto desde fuera de la sociedad. Es más bien un producto de la sociedad cuando llega a un grado de desarrollo determinado; es la confesión de que esa sociedad se ha enredado en una irremediable contradicción consigo misma y está dividida por antagonismos irreconciliables, que es impotente para conjurar. Pero a fin de que estos antagonismos, estas clases con intereses económicos en pugna no se devoren a sí mismas y no consuman a la sociedad en una lucha estéril, se hace necesario un poder situado aparentemente por encima de la sociedad y llamado a amortiguar el choque, a mantenerlo en los límites del "orden". Y ese poder, nacido de la sociedad, pero que se pone por encima de ella y se divorcia de ella más y más, es el Estado (Engels, 1982: 195).

Un desarrollo industrial incipiente, la sociedad dividida en clases desiguales y una masa creciente de proletarios viviendo en condiciones paupérrimas de existencia material fueron factores que agudizaron la lucha entre opresores y oprimidos en México durante el siglo XX. Esta situación detonó en un movimiento armado revolucionario, democrático, político y popular con el propósito de transformar las condiciones de vida del pueblo trabajador y plantear las bases de un nuevo Estado (Ávila y Salmerón, 2015). El movimiento revolucionario que inició en 1910 concluyó con la promulgación de la Constitución Política de 1917, ordenamiento jurídico que destacó a nivel internacional por reconocer los derechos económicos, sociales y culturales como derechos constitucionales. Respecto a su artículo primero, dispuso lo siguiente: "En los Estados Unidos Mexicanos, todo individuo gozará de las garantías que otorga esta Constitución, las cuales no podrán restringirse ni suspenderse, sino en los casos y con las condiciones que ella misma establece" (CPEUM, 1917).

En 1945, al término de la segunda guerra mundial, el Estado mexicano se adhirió a la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y, en 1948, signó la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) para mostrar una imagen progresista ante la comunidad internacional. Sin embargo, al interior del país, la política de gobierno fue reaccionaria y de represión contra los opositores al régimen, con tal de proteger los intereses políticos y económicos de la clase dominante.

En México, el movimiento armado socialista tuvo su origen y desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX (PDPR-EPR, 2015), pero, correlativamente, el Estado agudizó los mecanismos de represión política contra las organizaciones populares, que en los hechos se traduce en detenciones arbitrarias, tortura, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas (Castellanos, 2007; Esteve, 2013; Glockner, 2019). El 25 de agosto de 1974, por ejemplo, el ejército mexicano detuvo en un retén militar y despareció de manera forzada al cantautor Rosendo Radilla Pacheco, por su simpatía con el movimiento armado de Lucio Cabañas Barrientos, a quien compuso un corrido musical. Este y otros casos se suman a los cientos de detenidos y desaparecidos de manera forzada en el periodo, de 1960 a 1990, conocido como la Guerra Sucia.

Para hacer frente a la violencia institucional, familiares de los detenidos y desaparecidos recurrieron a organismos internacionales para denunciar los crímenes cometidos por el Estado mexicano. El caso de Rosendo Radilla Pacheco atrajo a la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que en 2009 dictó la sentencia en la que reconoce la responsabilidad del Estado mexicano en la violación múltiple a los derechos humanos del señor Radilla Pacheco y sus familiares. Esta sentencia es clave para entender la reforma al artículo primero de la Constitución en 2011, que obliga a todas las autoridades a cumplir con las garantías de respetar y proteger los derechos humanos reconocidos por la Constitución y los Tratados Internacionales firmados y ratificados por el Estado mexicano. A la letra dicta lo siguiente:

> En los Estados Unidos Mexicanos todas las personas gozarán de los derechos humanos reconocidos en esta Constitución y en los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte, así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse ni suspenderse, salvo en los casos y bajo las condiciones que esta Constitución establece […] Todas las autoridades, en el ámbito de sus competencias, tienen la obligación de promover, respetar, proteger y garantizar los derechos humanos de conformidad con los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad. En consecuencia, el Estado deberá prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a los derechos humanos, en los términos que establezca la ley (DOF, 2011).

Metodología para construir el peritaje antropológico en materia de derechos humanos

Es necesario reconstruir la narrativa de los derechos humanos desde la experiencia de las víctimas y organizaciones defensoras para entender por qué este paradigma ha tomado mayor fuerza social, jurídica y política a partir de 2011, y porque, a su vez, fundamenta la propuesta metodológica para la elaboración de peritajes antropológicos en materia de derechos humanos.

En 2009 la CIDH halló responsable al ejército de la desaparición forzada de Rosendo Radilla Pacheco cometida en 1974, y sentenció al Estado mexicano por violentar el derecho a la libertad, la integridad personal, a la vida y al reconocimiento de la personalidad jurídica del señor Radilla Pacheco, así como el derecho a la integridad física y mental y a la protección jurídica de sus familiares (CIDH, 2021). Para ello, fue indispensable documentar los hechos y denunciar la violación a los derechos humanos ante las instancias nacionales e internacionales (Gutiérrez, 2010).

Esta sentencia destaca porque ordenó una adecuación estructural a la legislación constitucional mexicana como medida de reparación del daño a las víctimas de crímenes cometidos por el Estado. Tras esa reforma, todas las autoridades tienen la obligación de promover, proteger, respetar y garantizar los derechos humanos reconocidos por la Constitución y los Tratados Internacionales de los que México forma parte; en consecuencia, el Estado mexicano tiene la obligación de prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a derechos humanos en los términos que la ley establezca.

El derecho y el deber de defender derechos humanos

Para fundamentar jurídicamente la objetividad metodológica del peritaje antropológico en materia de derechos humanos no es necesario retomar los antecedentes de la Declaración Universal. Basta con partir de este documento porque, a pesar de que se promulgó en 1948, es un documento que trasciende por ser la primera legislación internacional en concebir la idea de los derechos humanos con fundamento en la dignidad de las personas.

Cinco meses después de que el Estado norteamericano cometió los genocidios del 6 y 9 de agosto de 1945, en Hiroshima y Nagasaki respectivamente, el 10 de enero de 1946 se convocó a la primera Asamblea de las Naciones Unidas en Washington D.C., integrada por cincuenta y un países que se habían reunido, paradójicamente, con el objetivo de pacificar al mundo después de las atrocidades de la segunda guerra mundial. A partir de la facultad conferida por medio de este acto jurídico, el 10 de diciembre de 1948, la Asamblea de las Naciones Unidas promulgó la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) con el propósito de resolver el problema de discriminación racial y desigualdad social que dio origen a la segunda guerra mundial. En contrapartida, Estados Unidos de América inició una guerra ideológica, política, económica y militar para contener el avance del comunismo en el plano internacional.

A la par de la Guerra Fría (1947-1991), se desarrolló la revolución en Cuba (1953-1959), la guerra por la independencia de Argelia (1954-1962) y la guerra de Vietnam (1955-1975), por mencionar algunas. En ese mismo contexto, la Asamblea de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) decretó la creación de la Carta Internacional de Derechos Humanos para ganar

terreno en el plano supranacional. En 1966, la ONU promulgó el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (PIDCYP) y el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESYC) para dar forma a un nuevo modelo global, jurídico y político con el objetivo de establecer los mecanismos para supervisar que los Estados firmantes cumplieran con las medidas para garantizar la promoción, respeto y protección de los derechos humanos entre sus habitantes.

El Estado mexicano firmó la Declaración Universal en 1948 pero se volvió parte de los Pactos hasta 1981. Durante ese periodo varios grupos de jóvenes mexicanos, con el fusil empuñado y guiados por la estrategia de oposición al imperialismo norteamericano, asaltaron el sueño de liberar a la nación del yugo capitalista. No obstante, el Estado detuvo y desapareció de manera forzada a los guerrilleros antes de que emitieran su discurso de liberación nacional al frente de la ONU como lo hicieron Fidel Castro y el comandante Ernesto *el Che* Guevara. En aquel entonces, los derechos humanos pertenecían al monopolio de la demagogia y formaban parte de un discurso utilizado por el Estado mexicano para proyectar una imagen de cordialidad con la comunidad internacional y con el capital extranjero, que al mismo tiempo servía para justificar la política interna de represión en aras de proteger la seguridad nacional, las libertades democráticas y los privilegios de la clase dominante.

Entre 1989 y 1991, tras la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS), la élite global y los medios masivos de comunicación presagiaron la derrota de los comunistas y el triunfo del capitalismo en el plano internacional. En México, por lo menos, basta con observar la realidad para entender que la lucha armada se trasladó al plano de la lucha política, jurídica y de derechos humanos para continuar con la transformación de la realidad por otros medios.

En ese momento de la historia, con la llegada del siglo XXI y a partir la guerra contra el narcotráfico que inició el mandatario Felipe Calderón Hinojosa en 2006, la violencia institucional que se había utilizado de forma selectiva para reprimir políticamente a las organizaciones populares se reconfiguró como mecanismo de control social al aplicarse de forma generalizada sobre la población en su conjunto, dejando atrás cientos de miles de víctimas de tortura, injusta reclusión, ejecución extrajudicial, desaparición forzada y desplazamiento forzado.

En México, recapitulando, las primeras organizaciones independientes defensoras de derechos humanos nacieron a finales de la década de los setentas en el seno de familiares de víctimas de detención o desaparición forzada por motivos políticos. Un ejemplo de ello es el esfuerzo que impulsó Tita Radilla Martínez en la Asociación de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Víctimas de Violaciones a los Derechos Humanos en México (AFADEM) para denunciar las violaciones graves a los derechos humanos y para buscar al señor Rosendo Radilla Pacheco y a otras víctimas de crímenes políticos en México.

Posteriormente, la protección y defensa de los derechos humanos fue elevada a rango constitucional en el año 1992, debido a que el Congreso de la Unión reformó el artículo 102 de la CPEUM para incluir el apartado B que formalizó la creación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) con la facultad de: 1) Conocer de quejas en contra de actos u omisiones de naturaleza administrativa provenientes de cualquier autoridad o servidor público que violente derechos humanos; 2) Emitir recomendaciones públicas no vinculatorias; y 3) Formular denuncias ante las autoridades respectivas cuando el asunto no sea de su competencia (DOF, 1992).

En 1999 la Asamblea General de las Naciones Unidas promulgó la Declaración sobre el Derecho y el Deber de los Individuos, Grupos y Órganos de la Sociedad de Promover y Proteger los Derechos Humanos y las Libertades Fundamentales Universalmente Reconocidos, mejor conocida como Declaración de los Defensores de Derechos Humanos. Este documento, firmado y ratificado por el Estado mexicano, determina que cualquier persona tiene el derecho y el deber de ser defensor de derechos humanos, de reunirse y formar organizaciones, manifestarse pacíficamente, acceder a la información, difundir libremente las ideas y participar en asuntos de gobierno y gestión pública. Esto comprende, entre otras cosas, presentar propuestas críticas para mejorar el funcionamiento de las instituciones públicas con la finalidad de que cumplan con su responsabilidad jurídica en materia de derechos humanos de la mejor manera posible.

En 2011 la Constitución volvió a reformarse, en su artículo 1º, para reconocer que todos los ciudadanos en México gozan de los derechos humanos establecidos en la Constitución y en los Tratados Internacionales. Por consecuencia, en este país el Estado tiene la obligación de promover, proteger, respetar y garantizar el cumplimiento efectivo de los derechos humanos para todas las personas.

También es importante destacar que en el año 2012 se creó la Ley para la Protección de Personas Defensoras de Derechos Humanos y Periodistas en México. Sin embargo, a pesar de que el Estado reconoce la necesidad de proteger la vida e integridad de dichas personas, tan solo en el lapso de 2012 a mayo del 2022, de acuerdo con el Comité Cerezo México (2022), se detuvo arbitrariamente a cuatro mil trescientos ochenta y dos individuos que se encontraban realizando actividades relacionadas con la defensa de derechos humanos. Otros doscientos setenta y dos fueron ejecutadas extrajudicialmente y, de 2013 a mayo del 2022, ciento sesenta y cinco desaparecieron de manera forzada.

Investigar, documentar, analizar y describir violaciones a derechos humanos

El especialista en ciencias antropológicas ante un caso de violencia institucional debe saber detectar las violaciones a derechos humanos y documentar los hechos mediante el registro, sistematización y análisis de datos y evidencias. Estos se utilizan para describir la comisión, omisión o aquiescencia de los autores materiales, intelectuales y de la cadena de mando que perpetró el daño causado en la víctima; los resultados de la investigación deberán presentarse en el dictamen ante el tribunal.

Quizá surjan posturas que defiendan la neutralidad del peritaje antropológico argumentando que el dictamen pericial no es un documento de denuncia política, sino que se trata de un informe especializado que responde a determinados tópicos que sirven de apoyo al juez para emitir una resolución judicial sobre un caso en específico. Hasta cierto punto, esta aseveración sería discutible, sin embargo, en México, todas las autoridades tienen obligaciones específicas en materia de derechos humanos según lo establece el artículo 1º de la Constitución, incluyendo, en ese sentido, al juez y al perito en ciencias antropológicas. Este es el argumento que fundamenta jurídicamente la objetividad metodológica del dictamen pericial en ciencias antropológicas en materia de derechos humanos.

De esta forma, la metodología del peritaje antropológico debe cumplir con la obligación indiscutible de realizarse en un marco de promoción, respeto, protección y garantía de los derechos humanos para prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a los mismos. En consecuencia, la objetividad del dictamen pericial en ciencias antropológicas se obtiene al salvaguardar la responsabilidad jurídica establecida por el artículo 1º de la Constitución, de lo contrario, cualquier acto institucional que no cumpla con esta obligación, incluyendo al dictamen pericial, tiende a revictimizar y obstaculiza el acceso al derecho a la justicia.

En este punto es más que urgente precisar que solo los Estados violan derechos humanos (Giraldo, 1993). Por lo tanto, creer que cualquier persona los puede violar es una falsa idea que tiende a banalizar la fuerza vinculante de la estructura jurídica y protectora de estos derechos. Siguiendo a Javier Giraldo Moreno (1993), defender los derechos humanos implica sumergirse en la relación entre el Estado y la ciudadanía, por eso, cuando se aplica el concepto de violación a derechos humanos en la relación ciudadano-ciudadano se pierde toda exigibilidad operativa garante de estos derechos. Al contar con los medios para administrar la justicia a través de leyes, cortes, tribunales y el monopolio del uso de la fuerza pública, las potenciales agresiones cometidas por el Estado quedan sujetas a derechos superiores a él, invocados a partir de la dignidad de las personas.

De acuerdo con Giraldo Moreno (1993), si el concepto de Violación a Derechos Humanos se substrae del marco de la relación Estado-ciudadanía y se sitúa en la de ciudadano-ciudadano, la protección y garantía de tales derechos se privatizaría. Este escenario colocaría en manos de particulares o grupos privados los instrumentos para la defensa, protección y garantía de los derechos humanos, lo que conduce a la instauración de una justicia privada y a la pérdida del principio de legalidad y legitimidad del Estado de Derecho.

Una vez que se precisó lo anterior, es menester hablar sobre la relatoría etnográfica de la violación a derechos humanos como base metodológica a partir de la cual se elaboran los dictámenes antropológicos en materia de derechos humanos. La relatoría narra los hechos tal como sucedieron, sin embargo, no es un documento que sigue mecánicamente una serie de pasos para obtener cierto producto, ya que su elaboración no está determinada por las técnicas de investigación aplicadas para documentar o sistematizar la información registrada. No obstante, su contenido sí concentra el resultado de un análisis riguroso de los hechos y se presenta de

forma organizada por medio de una descripción objetiva del contexto, el origen y desarrollo de la violación a los derechos humanos. La relatoría responde a una pregunta central que permite identificar a los agentes e instituciones responsables y a las víctimas de la violencia institucional; sirve, además, para esclarecer el cometido que laceró los derechos humanos.

¿Quién hizo qué a quién?

Este planteamiento metodológico guía el trabajo de investigación que permite al perito conocer y exponer la verdad de lo sucedido. Reconoce a la víctima e identifica a los actores involucrados, el daño generado, la modalidad de la perpetración, los derechos violentados y el impacto de los agentes del Estado y las instituciones que resulten responsables.

Al perpetrador se le reconoce por su responsabilidad en el cometido de la violencia institucional, es decir, por ser el autor material o intelectual. Se le identifica a través de la institución pública a la que se encuentra adscrito, por su nombre, uniforme, equipo, placa, identificación oficial, por el cargo que ocupa, el eslabón que representa en la cadena de mando y por el medio de transporte en el que se traslada, con número de serie, logotipos, color y señas particulares.

La descripción es el eje medular de la relatoría etnográfica, ya que expone de forma cronológica un análisis concatenado de los acontecimientos y el modo en que se presentó la violación a los derechos humanos, misma que se detalla bajo los parámetros de hacer, no hacer o consentir el cometido.

Las violaciones a derechos humanos se cometen de tres modos distintos: 1) Por *comisión,* a través de actos de autoridad que transgreden de forma directa la dignidad de las personas; 2) Por *omisión*, cuando la autoridad no realiza las acciones que la ley le faculta para garantizar y proteger los derechos humanos; y, 3) Por *aquiescencia,* es decir, la complicidad, el consentimiento, permiso, tolerancia, instigación, financiamiento, entrenamiento o apoyo consciente de una autoridad que influye en la conducta de una persona o grupo de personas para que dañen a un tercero.

De acuerdo con este método de redacción de la relatoría etnográfica, el cometido de la violación a los derechos humanos sucede en cierto lugar y se consuma en determinado momento, o bien, es un daño continuado que recae sobre las víctimas de la violencia institucional. Por tanto, a la víctima se le debe colocar en el centro de la argumentación como sujeto de derechos para una protección más amplia.

De forma concreta, a la víctima se le identifica por ser la persona física o colectiva sobre la que pesan las consecuencias directas e indirectas de la violación a derechos humanos. Se le reconoce por su nombre, edad, lugar de origen, identidad, ascendencia y descendencia familiar, por su trabajo, historia de vida, proyectos personales, logros, aspiraciones y por la actividad que realizaba cuando sucedió la agresión. A la víctima se le debe nombrar y colocar en el punto central de la discusión jurídica para garantizar el ejercicio pleno del derecho a la justicia a partir del acceso a la verdad, la reparación integral del daño y evitar la repetición de los hechos que transgredieron la dignidad de las personas. El Estado debe establecer las medidas adecuadas para prevenir en el futuro próximo el cometido de más violaciones a derechos humanos que dañan a la sociedad.

Realizar un peritaje en ciencias antropológicas en materia de derechos humanos ante un caso de violencia institucional no es tarea sencilla; requiere de preparación, planificación y esfuerzo constante. Por ello es importante salvaguardar la integridad de las personas que participan en la investigación como la claridad metodológica para documentar dicho acto de violencia. Se requiere precisión en el objetivo general de la investigación, programar anticipadamente el plan de trabajo y contar con redes de apoyo para elevar el costo político ante cualquier amenaza, intento de represión o censura. La integridad física y psicológica del perito en ciencias antropológicas es tan importante como la presentación del dictamen pericial, por eso se sugiere que las visitas a campo sean monitoreadas y las entrevistas se agenden y confirmen antes.

En ese mismo tenor, para evitar amenazas o incidentes de riesgo en los traslados y salvaguardar en todo momento la seguridad del investigador se recomienda discreción en el trabajo, definir rutas alternas de ingreso al lugar de los hechos y de regreso a la oficina para concluir la redacción del peritaje antropológico en materia de derechos humanos.

No hay conclusión sin justicia social

Esta propuesta no tendría sentido ni razón de ser si el Estado mexicano respetara, protegiera y garantizara todos los derechos humanos para todas las personas, porque esa es su obligación. Sin embargo, en los hechos no sucede así. Por lo tanto, si el Estado viola derechos humanos y no garantiza justicia a las víctimas, el derecho y el deber del perito en ciencias antropológicas es defender los derechos humanos reconocidos por la Constitución y los Tratados Internacionales de los que forma parte el Estado mexicano.

El perito en ciencias antropológicas debe dar respuestas claras a cuestionamientos puntuales para que el tribunal conozca el conflicto en controversia con la mayor precisión posible; pero, de no cumplir con la normatividad aplicable en materia de derechos humanos, el peritaje podría conducir, en un caso de violencia institucional, a la revictimización y a la impunidad. Por esta razón, el camino a seguir no es una decisión individual que asume la persona facultada para la elaboración del dictamen, es una obligación constitucional y un derecho humano de las víctimas.

Hasta ahora se desconoce cuáles serán los avances jurídicos y políticos que se pueden lograr a partir de la aplicación de este método en lo general y para cada caso en lo particular. Sí se puede afirmar que cada decisión y acto de autoridad genera consecuencias positivas o negativas que repercute directa e indirectamente en el ejercicio o la violación de derechos humanos.

En suma, no se accederá al derecho a la verdad ni se ejercerá el derecho a la justicia en los casos de violencia institucional, si el perito en ciencias antropológicas facultado en el proceso judicial no emite su dictamen desde una auténtica perspectiva como defensor de los derechos humanos y la dignificación de la ciencia popular como si fuese la defensa de la memoria, la verdad y la justicia social.

Referencias

Ávila, F. y Salmerón, P. (2015). *Historia breve de la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI.

Castellanos, L. (2007). *México armado 1943-1981*. México: Era.

CIDH (Corte Interamericana de Derechos Humanos) (2021). *Ficha Técnica: Radilla Pacheco Vs. México*. CIDH [en línea]. Recuperado el 02 de noviembre de 2021, de: https://www.corteidh.or.cr/CF/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nId_Ficha=360#:~:text=Tomando%20en%20cuenta%20lo%20anterior,155.

CNAN (Coordinación Nacional de Antropología) (2022), *¿Qué es un peritaje?* [en línea]. Recuperado el 20 de junio de 2023, de: https://antropologia.inah.gob.mx/?page_id=2306.

CNPP (Código Nacional de Procedimiento Penales) (2014). Recuperado el 18 de octubre de 2021, de: https://legislacion.edomex.gob.mx/sites/legislacion.edomex.gob.mx/files/files/pdf/cod/vig/CNPP.pdf.

Comité Cerezo México (2022). *Defender los derechos humanos en México: Entre la omisión y la simulación*. México: ACUDDEH (Acción Urgente para Defensores de Derechos Humanos) A.C.

CPEUM (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos) (1917). Recuperado el 19 de noviembre de 2021, de: https://legislacion.edomex.gob.mx/sites/legislacion.edomex.gob.mx/files/files/pdf/ley/vig/ConstFed.pdf.

Dávalos Morales (2021). *La Prueba Pericial* [en línea]. Recuperado el 20 de junio de 2021, de: https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/15768/16661.

Declaración sobre el Derecho y el Deber de los Individuos, los Grupos y las Instituciones de Promover y Proteger los Derechos Humanos y las Libertades Fundamentales Universalmente Reconocidos (1999). Recuperado el 13 de noviembre del 2021, de: https://www.ohchr.org/sp/issues/srhrdefenders/pages/declaration.aspx#:~:text=Identifica%20a%20los%20defensores%20de,libertades%20fundamentales%20por%20medios%20pac%C3%ADficos.

DOF (Diario Oficial de la Federación) (10 de junio, 2011). Decreto por el que se modifica la denominación del Capítulo I del Título Primero y reforma diversos artículos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos [en línea]. Recuperado el 13 de noviembre de 2021, de: https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM_ref_194_10jun11.pdf.

DOF (Diario Oficial de la Federación) (28 de enero, 1992), Decreto por el que se reforma el Artículo 102 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos [en línea]. Recuperado el 26 de noviembre de 2021, de: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4646760&fecha=28/01/1992#gsc.tab=0.

DUDH (Declaración Universal de los Derechos Humanos) (1948). Recuperado el 10 de noviembre de 2021, de: https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf.

Engels, F. (1982). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. México: EMU.

Escalante Betancourt, Y. (2018). Usos y costumbres del peritaje antropológico. *Desacatos*, núm. 57, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 72-81.

Esteve Díaz, H. (2013). *Amargo lugar sin nombre. Crónica del movimiento armado socialista en México (1960-1990)*. México: La casa del mago.

FNLS (Frente Nacional de Lucha por el Socialismo) (2020). *Los saldos del gobierno de Enrique Peña Nieto*. México: FNLS.

Giraldo Moreno, J. (1993). *Sólo los Estados violan los Derechos Humanos*. Página oficial de Javier Giraldo Moreno [en línea]. Recuperado el 16 de noviembre de 2021, de: http://www.javiergiraldo.org/spip.php?article48.

Glockner, F. (2019). *Los años heridos. La historia de la guerrilla en México 1968-1985*. México: Planeta.

Grosfoguel, R. (2013). *Racismo/sexismo epistémico. Universidades occidentalizadas y los cuatro Genocidios/Epistemicidios del largo siglo XVI*. Berkeley: Universidad de California.

Gutiérrez Contreras, J. C. (2010). *La sentencia de la Corte IDH Caso Radilla Pacheco vs. Estados Unidos Mexicanos. Peritaje de Carlos Montemayor "La violencia de Estado en México durante la llamada guerra sucia del siglo XX"*. México: CMDPDH (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos) A.C.

Leclerc, G. (1973). Antropología y Colonialismo. Madrid: Comunicación.

Ley para la protección de personas defensoras de derechos humanos y periodistas (2012). Recuperado el 17 de noviembre de 2021, de: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LPPDDHP_200521.pdf, consultado el.

López y Rivas, G. (2013). *Estudiando la contrainsurgencia de Estados Unidos. Manuales, mentalidades y uso de la antropología*. México: Plaza y Valdés.

Luévano Bustamante, G. (2022). "Antropología para la defensa de derechos humanos". En: Saavedra Hernández, L. E. y G. Luévano Bustamante (coords.), *Usos y retos del peritaje sociocultural/antropológico con perspectiva de género para el acceso a la justicia* (pp. 13-26). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Marx, C. y F. Engels (1848). *Manifiesto del Partido Comunista*. Moscú: Ediciones en lenguas extranjeras.

Morgan, L. (1955). *La sociedad primitiva. Convivencia y organización social en América, Grecia, Roma, Germania, etc. Investigaciones del progreso humano desde el salvajismo a la civilización*. México: Pavlov.

PDPR-EPR (Partido Democrático Popular Revolucionario - Ejército Popular Revolucionario) (2015). *50 años de Lucha Armada Revolucionaria Breve Historia del PDPR-EPR*. México: Editorial del pueblo.

PIDCYP (Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos) (1981) [en línea]. Recuperado el 10 de noviembre de 2021, de: https://www.ohchr.org/sites/default/files/ccpr_SP.pdf.

PIDESYC (Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales) (1981). Disponible en: https://www.ohchr.org/sites/default/files/cescr.pdf, consultado el 10 de noviembre de 2021.

Sánchez Vázquez, A. (1983). *Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología*. Barcelona: Océano Multimedia.

Tylor, E. B. (1977). *Cultura Primitiva* (Tomo 1). Madrid: Ayuso.

Zolueta Juan, X. (2019). "Peritajes antropológicos: Una herramienta para la justicia intercultural". *Diario De Campo*, año 1, núm. 3, septiembre–diciembre, pp. 189–193. Recuperado el 28 de noviembre de 2021, de: https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/13330, consultado el.

César David Tapia Estrada: licenciado en Antropología Social por la Universidad Autónoma de Guerrero. Fungió como director de la Defensoría Municipal de Derechos Humanos de Tenancingo, Estado de México, de 2019 a 2022. Entre sus publicaciones destacan la Tesis de licenciatura *La Antropología Popular como herramienta de lucha para la defensa de los derechos humanos*, 2019. Sus líneas de investigación son: Antropología y derechos humanos. Logros académicos: Diplomado Peritaje en Ciencias Antropológicas XV Promoción INAH-CNA, 2021; Diplomado La SCJN y los Derechos Humanos, 2022.

Contribuciones desde Coatepec

CC BY NC

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 109-134
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

El discurso político-social en los corridos de la Revolución Mexicana: el caso de Porfirio Díaz y Francisco I. Madero

The political-social discourse in the corridos of the Mexican Revolution: the case of Porfirio Díaz and Francisco I. Madero

Alberto Lira Hernández*

Resumen: Una de las características principales de los corridos de la Revolución Mexicana es su función noticiosa, por lo que sirvieron como medio de información en ciertos sectores sociales. Sin embargo, la transmisión de noticias en la contienda armada y política implicaba una perspectiva parcial; pues enaltecía a unos y denigraba a otros. En este sentido, el propósito del presente artículo es analizar al corrido como medio de divulgación de ideologías políticas, expresadas en las diadas: rico-pobre y nacional-extranjero. Asimismo, se retoman corridos de personajes históricos como Porfirio Díaz y Francisco I. Madero, abordando sus respectivos proyectos políticos.

Palabras clave: ideología, movimiento revolucionario, discurso, conflicto, música popular.

Abstract: *One of the main characteristics of the corrido of the Mexican Revolution has been its news function, since it served as a means of information for certain social sectors, however, the transmission of news, in the context of the armed and political conflict, can imply a partial perspective, which ends up exalting some and denigrating others, in this sense, the purpose of this document is to analyze the corrido as a means of manifestation and dissemination of ideological-political approaches, which are expressed in the reproduction of a specific terminology of some of the factions and in the identification of dyads as rich-poor; national-foreign, among others, focused, particularly on some corridos about the historical figures of Porfirio Díaz and Francisco I. Madero, and their respective political projects.*

Keywords: *ideology, revolutionary movement, discourse, conflict, popular music.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Derecho, México, alirah@uaemex.mx

RECEPCIÓN: 04/08/2023
ACEPTACIÓN: 19/09/2023

Introducción

El corrido ha sido considerado como una expresión política y un medio de información de los sectores populares durante el periodo de la Revolución Mexicana; sobre todo porque su *performance* era*,* principalmente, en plazas públicas y en mercados, por lo que su función es —hasta nuestros días— una característica distintiva de este género lírico mexicano. Durante la Revolución tuvo un gran auge porque expresaba las acciones, batallas y aspiraciones de las distintas facciones que se generaron durante el movimiento armado.

La noticia en los corridos no se presentaba de manera neutral pues las propias condiciones políticas no lo permitían, por lo que el desarrollo de la letra era escrita e interpretada por *cantadores* populares con una tendencia específica; es decir, que participaban en uno de los bandos o eran partidarios abiertos de los personajes a los que aludían en sus canciones. Con esta característica se puede identificar a varios *corridistas* oficiales de bandos, como en el caso de Marciano Silva con *el zapatismo*, por citar uno de los casos más conocidos. Formar parte de un grupo posibilitaba la generación de imágenes específicas y relatos de sucesos con matices específicos, pues tenían como objetivo principal orientar la opinión pública a su favor y poner en contra a los otros.

Aspectos como estos permiten reflexionar sobre el corrido mexicano en el campo de la ideología, en ésta también se analiza la forma en las que se reproducían los referentes políticos que usaban los grupos revolucionarios en las etapas de la lucha. Así, en este documento se considera a unos corridos asociados a eventos alrededor del año 1910, o sea, en el contexto de la primera etapa de la Revolución Mexicana: el Maderismo. Por lo tanto, se consideran textos acerca de Porfirio Díaz y Francisco I. Madero, de sus proyectos políticos y de la configuración de los personajes.

Entre los principales corridos están: el *Corrido de 1904 ¡¡Glorias de México!!*, de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, fechado en 1904; *El nuevo corrido patriótico presidencial Díaz y Taft*, que sólo aparece referido con las iniciales A. E., que posiblemente aluden al autor; los *Versos de corrido dedicados a Porfirio Díaz,* que aparecen con la leyenda "corregidos y aumentados por

Crescencio González"; el *Corrido a Don Porfirio*; la *Bola de la gran caballada*; la *Doble bola de la huelga de Cananea*; el corrido de la *Muerte civil de don Porfirio Díaz*; el *Corrido a Madero*; y, las *Mañanitas de don Francisco I. Madero,* todos de autoría anónima.

La mayoría de ellos reflejan otra característica del corrido por su carácter tradicional y popular: el anonimato de los compositores. El anonimato en los corridos tradicionales se debe, *grosso modo*, a los cambios por la apropiación colectiva de las letras; en ellas, el autor resulta ser secundario y termina por perderse; mientras que los corridos populares "se identifican con alguna temática o recurso formal, pero cuya permanencia en el gusto de la comunidad dependerá de su apego a una estética colectiva" (González, 2015: 24); por lo que fue común que se copiaran formas de hablar o palabras coloquiales asociadas con el pueblo; entonces, el anonimato o el uso de pseudónimos —como *Juan Pérez* o *Juan Flores del Campo*— está presente, ya sea por la naturaleza misma de su producción y como una forma de evitar represalias.

En el análisis del corrido es importante contextualizar su contenido histórico, pues en ellos se pueden encontrar tópicos y fórmulas, así como elementos de significación política e ideológica que amplían el análisis del corrido en el periodo de la Revolución Mexicana. Los criterios de análisis que se retoman dentro de este trabajo consisten en la contraposición ideológica o social como: valores, adjetivos, sucesos, características y atributos que contrastan lo nacional con lo extranjero; el explotado con el explotador; entre otros que reflejan la representación de la condición histórica de algunos sectores sociales y la forma en que se concebía el conflicto.

Desarrollo

La revisión de contenidos de los corridos inicia con un protagonista histórico controversial: Porfirio Díaz, quien tuvo el reconocimiento popular por su carrera militar y por combatir al invasor extranjero; aunque también fue denostado por sus acciones políticas y gubernamentales durante su administración presidencial del país. Esto derivó en una desigualdad profunda entre los sectores sociales que lo colocaron —a él y a su régimen— como

partícipes de una dictadura; y por lo tanto como una de las principales causas del movimiento armado de 1910. En los corridos se analizarán las valoraciones que se hacen sobre Porfirio Díaz y su régimen, pues en unas partes aparece como impulsor del desarrollo y héroe de la patria y, en otras, como dictador, opresor y traidor. Aspectos que serán recurrentes en el desarrollo de los corridos en esta época en la que, se sugiere, la funcionalidad del corrido no sólo fue noticiosa, sino facciosa.

Primero, en el *Corrido de 1904 ¡¡Glorias de México!!* se resalta la figura de Díaz como representante de la nación, o sea, con una perspectiva favorecedora. En él se justifica la reelección y se recuperan algunas de las características de su pasado como militar, liberal y defensor de la patria. Al respecto, algunos fragmentos dicen lo siguiente:

> Porfirio Díaz y Ramón Corral
> electos por el voto unánime del pueblo para Presidente y Vice-Presidente de la República Mexicana.
>
> ¡Salud, oh grandes patricios!
> ¡Viva el voto popular
> que os ha sabido elevar,
> por medio de sus comicios!
>
> El primero de diciembre
> de mil novecientos cuatro,
> será fecha memorable
> para el pueblo mexicano.
> (…)
> Justicia es que al que ha sabido
> dar honra tanta a su Patria,
> la Patria corresponda
> con reelección continuada
> (De María, 1962: 104-105).

En la cita es importante identificar que dentro de la narración se indica la fecha y el evento, aspectos que sirven para contextualizar. También, insiste en la legalidad y la voluntad popular como ejes de legitimación de la *reelección continuada* y muestra a la reelección como una recompensa y reconocimiento del pueblo a Díaz por defender a la patria al aludir a las batallas en las que participó, por ejemplo, en las batallas del 28 de abril y del 5 de mayo de 1862, bajo las órdenes del General Zaragoza. La referencia es importante porque alude a la participación de Díaz en la batalla contra el ejército francés. Eso contribuye al desarrollo de la perspectiva heroica y crea un perfil mítico del personaje que retoma sus principales cualidades.

El corrido crea una configuración del discurso que pretende conseguir una estética en la que se resalte la figura del personaje con términos como *patricios, comicios* y *voto popular* que remiten a un lenguaje culto o cuidado, al contrario del popular, por lo que no tiene elementos que permitan su apropiación tradicional. La narración se concentra en el periodo de la penúltima reelección presidencial de Díaz, época en la que necesita afianzar su imagen legal, eficaz, confiable, fuerte, pues la campaña de oposición a su régimen crecía con los levantamientos en Tomóchic, Chihuahua, que —aunque no se puede considerar como un rechazo generalizado al régimen— ya daba indicios de descontento.

Poco después se afianzó el rechazo con la aparición de una prensa crítica del régimen —*El hijo del Ahuizote, El Demócrata* y *Regeneración*— además, el surgimiento de los clubes liberales como el de *Ponciano Arriaga* contribuyó a la necesidad de mantener una imagen buena del presidente Díaz. Esta propaganda triunfó en la prensa oficial, pero el corrido ayudó a fortalecerla. Dentro de esta temática nacional se encuentra también *El nuevo corrido patriótico presidencial Díaz y Taft*, en el que, además de narrar el encuentro entre los dos mandatarios, se alude nuevamente al prestigio militar:

> Al héroe de mil batallas
> que llegó a ser presidente,
> ¡luchando entre metrallas
> y despreciando la muerte!
> (De María, 1962: 109).

La referencia al desprecio a la muerte es un tópico en el desarrollo de los corridos, pues es un atributo de los valientes, pero en el contexto revolucionario no es por una *valentonada* o por una cuestión amorosa, sino por la patria y el deseo de expulsar a los invasores franceses; por lo tanto, da cariz de heroísmo. Este corrido, igual que el pasado, recupera un evento histórico, pues "La primera entrevista presidencial en la historia de ambos países fue la de Díaz y Taft. Tuvo lugar cuando Estados Unidos era el principal país inversionista de México" (Lajous, 2022:

189-190); la reunión se llevó a cabo en octubre de 1909; el corrido reconstruye un evento diplomático sin precedentes, al tiempo que resalta la figura de Díaz como militar y mandatario; por lo que el encuentro entre los mandatarios resultó un pretexto para afianzar a Díaz.

En marzo de 1908, *El Imparcial* publicó una entrevista con el periodista James J. Creelman, en la que dice que "Díaz expresó la opinión de que el sistema democrático es el único justo (…) además, aseguró enfáticamente que se retiraría del poder al término del periodo presidencial en 1910" (Silva, 2010: 84-85). Esas declaraciones incentivaron a los opositores del régimen, entre ellos a Francisco I. Madero quien publicó *La sucesión presidencial en 1910*. Porfirio Díaz "podía sentirse acreedor a una considerable popularidad debido a su muy celebrado valor personal durante la invasión napoleónica de México" (Katz, 2013: 22-23):

> Cuando soldado en la guerra
> blandió valiente su espada
> y defendió nuestro suelo
> palmo a palmo sin tardanza.
>
> En mil combates luchó
> y en ninguno se acobarda,
> porque en ellos la razón
> y el derecho lo amparaban
> (Avitia, 1997: 244).

En el *Corrido a don Porfirio* se indica que su valor y fama de valiente como soldado lo llevó a ser presidente:

> El soldado rudo y fiero,
> mas de indomable valor
> tornóse en hombre de Estado
> que dio a México esplendor.
>
> Desde el segundo periodo
> el Poder centralizó
> y por fuerza o con dulzura
> a México encarriló
> (De María, 1997: 118).

La fama de soldado justifica su arribo y permanencia en el poder; asimismo, se resalta el esplendor en cuanto a crecimiento económico e infraestructura que México logró en este periodo. En él se muestra que la reelección *encarriló* a México hacia el progreso y se enfatiza la transición de militar a *hombre de Estado* con la referencia de la centralidad de su gobierno y de sus prácticas políticas: *fuerza o dulzura*, que se entiende como represión violenta o negociación.

Para contextualizar: Díaz asumió el poder luego de una guerra civil y una pugna ideológica. Obtuvo la jefatura de un país "acostumbrado al personalismo y al caciquismo, dividido y heterogéneo, con una economía poco desarrollada, caminos y mercados fragmentados, y una sociedad de tradiciones y prácticas corporativistas" (Kuntz y Speckman, 2011: p. 487), así que su posicionamiento como presidente ofreció estabilidad al país. Eso lo llevó a que fuera alabado y a tener el reconocimiento de otros personajes, como Antonio López de Santa Anna, quien había dicho en 1876 que "el único hombre de los que figuran en el país actualmente; que tiene condiciones necesarias para establecer un gobierno firme, que se sobreponga a las revoluciones, es Porfirio Díaz" (Valadés, 2015: 55).

La centralización de su mandato se explica a través del momento en que consolida su permanencia en la presidencia. Luego de que se reintegra al poder en 1884 —después del periodo de Manuel González— para reelegirse en 1888 y consolidar su proyecto político, inicia la etapa del Porfiriato que es "caracterizada al mismo tiempo por la madurez en la administración, la centralización de facultades y el reforzamiento de rasgos autoritarios del régimen" (Kuntz y Speckman, 2011: 491).

Por otra parte, uno de los fragmentos del corrido muestra algunas acciones que Díaz llevó a cabo durante sus diferentes periodos presidenciales; por ejemplo, se menciona la eliminación de bandidos; la infraestructura de comunicaciones y urbanización; la libertad como mecanismo del progreso; libertad de trabajo para la obtención de ganancias; y la libertad de culto:

Acabó con los bandidos
que iban a la encrucijada,
y nos dio ferrocarriles,
y quitó las alcabalas.

Y México ha embellecido
con magníficas fachadas
y no obstante, está abundante
el dinero en nuestras arcas.

Hay libertad de conciencia
y de cultos, y trabaja
el pueblo en gran armonía,
logrando pingües ganancias.

Capitales extranjeros
vienen al país con confianza,
y se establecen empresas
de talleres y de fábricas.

Telégrafos y teléfonos
correos, jardines y plazas
han mejorado en servicio,
en belleza y elegancia
(De María y Campos, 1962: 105).

El discurso alude a los resultados del crecimiento económico y al seguimiento de un proyecto liberal que el presidente oaxaqueño heredó. La narración está estructurada de tal forma que resulta ser un ejercicio propagandístico del régimen a manera de informe de actividades y resultados.

No obstante, desde la oposición se genera un discurso para denostar a Porfirio Díaz, por ejemplo, en textos con tendencia maderista se pone en duda la valentía del oaxaqueño al salir exiliado en 1911; en este caso se usa el corrido como medio para ridiculizar al mandatario con lo que la sátira, la burla y la ridiculización del opositor aparecen como un mecanismo para respaldar a las causas revolucionarias que se persiguen, por lo que se vislumbra al corrido como "un arma: canta los triunfos; relata los hechos históricos y les otorga categoría de ejemplos; glorifica al caudillo; desmiente las noticias de la prensa oficial o rompe su silencio; ridiculiza y denuncia al enemigo" (Bonfil, Rojas y Pérez, 2018: 27), es decir, pasa de ser apologético a crítico y satírico.

En el corrido *Versos de corrido dedicados a Porfirio Díaz* se usa el tópico del gallo para aludir de manera irónica a la valentía y pundonor, pues "el gallo es tan sólo el señor del gallinero y por ello representación de la fuerza sexual; es fuerza instintiva que lo lleva a pelear a muerte ante el intruso y que no se arredra ante nada" (González, 2015: 100); al contrario del uso tradicional que menciona González, en el corrido se ridiculiza al personaje. Otra de las formas en las que el tópico del gallo se usa en los corridos referidos es en diminutivo; éste es un sufijo que involucra aspectos subjetivos y afectivos, y consiste en una expresión de atenuación: "es que la afectividad es esencial para entender la función expresiva de los diminutivos, ya que el empleo de estos en el habla, puede provocar (un) abanico de sentidos" (Martín, 2012: 558); entre ellos está el menosprecio y la ironía:

¡Ay, qué gallito tan bravo!
¿Dónde estabas escondido?,
tienes las plumas de pavo
pero saliste muy juído.

Pobre de ti gallo fiero
ya no cantas, aleteas,
pero ya el señor Madero
te ha ganado la pelea.

¿Qué creías pollo pelón
que rifabas con cualquiera?
ya perdiste el espolón
ya te zumbaron la cuera.

Fuiste al último rincón,
a otro revolcadero,
gallo juído y correlón
allá en el extranjero
(De María y Campos, 1962: 113).

El diminutivo de gallo, el uso de las preguntas retóricas para aludir al escondite del dictador, así como los adjetivos que se le imputan, refieren a una forma de denostar al otrora presidente; los adjetivos *juído* y *correlón* corresponden con la salida de Díaz del país en el Ypiranga con destino a Europa, por causa de su derrota —dice el mismo corrido— contra el *señor* Madero. La referencia de las plumas de pavo puede aludir al lujo que Díaz ostentaba, pero que no le valieron en la lucha. Asimismo, en otros versos se alude a su valentía en un sentido inverso:

De esos gallos nunca he visto
¡ay qué malo y qué corriente!,
y lo juro yo por Cristo,
que lo tenían por valiente
tenía duro el espolón
pero pronto alzó la golilla,
no lo creían correlón,
y no vale ni cuartilla.

¡Quién te pudiera agarrar!,
para hacerte un buen combate
cómo te fuiste a escapar
¡gallito de tepalcate!
(De María y Campos, 1962: 114).

La fama militar que le granjeó simpatía al presidente oaxaqueño se fue desgastando con las prácticas políticas que lo mantuvieron en el poder, de tal forma que terminaron por degradarse, y la valentía referida en otros corridos llegó a ser considerada una mera apariencia —*lo tenían por valiente* y el espolón a pesar de ser duro y alzar la golilla[1], resultó *correlón*—. La golilla se eriza cuando, por ejemplo, en una pelea de gallos, se ponen frente a frente ambos gallos antes de soltarlos, en este caso si eriza la golilla, los gallos no se tienen miedo y pueden pelear: "el cuello no se eriza, sino la golilla, y que antes de la primera embestida, con las golillas erizadas ambos rivales, *jamás llegan a tocarse los picos*" (Denegri, 2015: 50); en la letra del corrido se refiere a que Díaz se presentó —erizó la golilla— para la lucha, pero terminó corriendo.

El uso de terminología de las peleas de gallos es recurrente en los corridos, pero en el contexto de la letra toma un tinte de carácter político. En otros versos se le menciona como mitotero, es decir, que causa alboroto y se le denomina como *gallito de tepalcate*, este último término usado para referir a que no sirve para nada:

Pobre gallo mitotero
que te teníamos por fino
ya perdiste con Madero
porque no tuviste tino;

pobre gallo desplumado
ahora te desconozco
estabas muy asustado
cuando supiste de Orozco
(De María y Campos, 1962: 115).

[1] La golilla son las plumas que inician por debajo de la cresta y que terminan en el lomo.

En el mismo texto *Versos de corrido dedicados a Porfirio Díaz* se contrasta a Díaz y al ejército federal con los revolucionarios que se levantaron en el norte, particularmente en Chihuahua, Durango, Coahuila y Sonora, tomando en consideración que fue en esta región donde tuvo mayor eco el llamamiento de Madero a finales de 1910 y principios de 1911. El corrido señala que en la frontera *resultaron gallos finos* a diferencia de la alusión a Porfirio Díaz como *gallito*. Nuevamente el diminutivo aparece para ridiculizarlo:

> Pues como todos lo vimos
> se alborotó la gallera
> resultaron gallos finos
> por allá por la frontera.
>
> ¿Qué dices ahora gallito,
> viste la cosa muy fea?,
> resultó tu padrecito
> te ganaron la pelea
> (De María y Campos, 1962: 115).

Otro criterio importante en los planteamientos políticos de los corridos es la continuidad de los proyectos, pues eso permite articular eventos del pasado con los del presente y justificarlos, así se coadyuva a la construcción de la memoria; en el corrido se expresa al abordar la relación entre Juárez y Díaz, pues establece una secuencia lineal entre ambos proyectos:

> Juárez nos legó a Tejada,
> Porfirio a Ramón Corral
> y todos forman la escuela
> del patriotismo sin par
> (De María y Campos, 1962: 105).

La continuidad se justifica en que Díaz "nunca puso en duda los principios fundamentales del liberalismo constitucional mexicano" (Garner, 2015: 634), basado en un estado soberano y laico —a pesar de no apegarse por completo a los principios de la Constitución de 1857. La continuidad se presenta en el corrido, aun cuando el propio Díaz se manifestó en contra de la reelección de Juárez. Al respecto, en 1871 "Juárez fue reelegido (…) en esta ocasión tuvo como rivales a quien fuera su secretario de Relaciones, Sebastián Lerdo de Tejada, y a Porfirio Díaz, quien se levantó con el Plan de la Noria" (Lira y Staples, 2010: 479); a la muerte

de Juárez, Lerdo de Tejada asume la presidencia, en 1872; posteriormente buscó la reelección en 1876, pero sus intentos se vieron obstaculizados por Díaz, quien "triunfó con las armas imponiendo el Plan de Tuxtepec" (Lira y Staples, 2010: 480).

Por lo anterior, aunque Díaz se sublevó contra Juárez y Lerdo de Tejada, es representado en algunas letras de corridos como un personaje que dio continuidad al proyecto liberal y legal juarista, como una forma de justificar su posición y su permanencia en el poder; estos aspectos se relacionan con la adecuación de los discursos y de los hechos para la conformación de una imagen particular del líder, que se acerca al sentido mítico y heroico del personaje, como la muestra Díaz Santana Garza en *el caso de Benito Juárez y Jesús González Ortega* en el que la música sirve como "constructora de mitos e imaginaros colectivos, para interpretar la acción social" (2023: 226). Así, Díaz persiste en la propuesta de los proyectos ideológicos, políticos y jurídicos lineales y *ad hoc* a su gobierno. En otro texto, llamado *Corrido a don Porfirio Díaz,* se revela una ruptura con el Benemérito de las Américas:

El general Díaz se alzó
cuando Juárez reelegido
quiso ser el Presidente,
otro periodo seguido.

Era el jefe de un partido
que llamaban porfirista
y peleaba contra Juárez
y también contra el Lerdista.

A esa guerra puso fin
la muerte de don Benito,
quedando de presidente
Lerdo, pues estaba escrito.

Al terminar su periodo
Lerdo se hizo reelegir,
pero Díaz se pronunció,
y el triunfo fue a conseguir
(De María y Campos, 1962: 118).

Ambas actitudes se presentan: tanto aquellas que pretenden legitimar a Díaz a través de una linealidad histórica y causal con el régimen juarista; y las que pretenden enfatizar que el militar oaxaqueño había llegado al poder a través de la defensa de la legalidad y en contra de la reelección. En ambos casos se pretende robustecer la investidura de héroe nacional del personaje.

Por otro lado, la producción de corridos durante y posterior a la lucha en 1910, implicaron una crítica abierta al régimen porfirista, refiriendo a las formas políticas como arbitrarias y tiránicas. Ejemplo de ello es la *Doble bola de la huelga de Cananea*, en la cual se hace

una remembranza a la huelga que se llevó a cabo por trabajadores de la mina de cobre de Cananea, en Sonora, en 1906; aunque el corrido posiblemente fue creado luego de 1920, pues la letra menciona que el régimen porfirista provocó diez años de lucha, además, de que incorpora algunos términos que pueden ser identificados con los discursos de la posrevolución. En este sentido, la letra sirvió para consolidar el discurso de los grupos vencedores de la Revolución, quienes pretendían fortalecerla como la ruta de la liberación y de la reconfiguración de la nación; con la reivindicación de los sectores populares y trabajadores, por lo tanto, de nuevo la continuidad entre proyectos se hace patente, así como la necesidad de difundirla entre la población.

La huelga de Cananea suele ser considerada como un preámbulo de los acontecimientos de 1910, pues no sólo representó la exigencia de mejoras en las condiciones de trabajo a través de la movilización de los obreros, sino también, una crítica directa al sistema; además, porque en ella se ejecutó la represión tan característica de la *Pax porfiriana*.

En el siguiente texto se utilizan adjetivos para atacar a Díaz y a su régimen que, en el contexto narrativo de la huelga, se nutren de referentes ideológicos al acompañarse de exigencias y denuncias laborales:

> Fue tan injusto y tirano
> el régimen porfirista,
> que en sus treinta años de paz
> los crímenes forman lista.
>
> Sin entrar en los detalles,
> tan sólo les cuento los hechos
> y bases con los que iniciaron
> los viejos obreros su lucha de clases.
>
> Con salarios miserables
> y con las cargas muy toscas,
> viviendo a la sabandija
> y muriendo entre las moscas;
>
> siempre a merced de los amos,
> dueños de las minas y de las haciendas,
> y concesionarios de los ricos fundos
> y de las prebendas
> (De María y Campos, 1962: 106).

El discurso alude a la injusticia y a la tiranía del régimen porfirista con terminología que deriva de la oposición política en la prensa e incluso de los manifiestos liberales de la primera década del siglo XX, ejemplo, la proclama del club Ponciano Arriaga en 1903: "hoy nuestra Constitución está muerta (…), no porque era utópica, no porque estaba adaptada a nuestra

generación, sino porque el pueblo ha degenerado a medida en que el clero y la tiranía se han impuesto" (Guerra, 2017: 29); en ella, el régimen es nombrado como tiránico, bajo un discurso del liberalismo que fue radicalizándose. Esta terminología también aparece en el programa del Partido Liberal Mexicano (1906) y en el Plan de San Luis (1910), bajo supuestos ideológicos y políticos. Además, en el texto se plantea que los trabajadores iniciaron la *lucha de clases*, término que se incluyó poco a poco en los discursos posrevolucionarios con mayor influencia de la vertiente política del comunismo.

En el corrido también se plantean las causas que llevaron a los mineros a la huelga: las condiciones de trabajo; la confrontación con los grupos que se identifican como antípodas de los sectores populares y que se configuran como los enemigos; los opuestos y los explotadores, es decir, los hacendados, los extranjeros, los dueños, los concesionarios, los amos y los ricos, "resulta maniqueo, partidista y totalmente comprometido con el servicio a la causa" (Bonfil *et al.*, 2018: 27); por ello se buscaba representar de manera simplificada e ideologizada las desigualdades sociales, bajo elementos que pudieran ser identificados por la población. En las letras se expone la contraposición de sectores sociales. Como se observa en el siguiente fragmento de la *Doble bola de la huelga de Cananea*:

> Los patrones eran gringos
> y gringos los capataces,
> y más gringos, ladrones,
> como las aves rapaces.
>
> Las demandas eran justas:
> derecho al ascenso, mínimo salario,
> jornada de ocho horas
> y trato a los nuestros más humanitario
> (De María y Campos, 1962: 106).

Los ricos, los gringos y los capataces se identifican en el texto con los ladrones, contrarios a las demandas los trabajadores que se vislumbran como los *nuestros*, en posible alusión al carácter popular del corrido y a la eventual identificación o simpatía del corridista con el sector obrero; lo anterior, en el marco del evento de la huelga, la cual en el corrido se relata de la siguiente manera:

Los mineros se reunieron
y al verse negados con esa respuesta
lograron un mitin
y se engolillaron en recia protesta.

Pero al llegar hasta el mero
taller de carpintería,
los recibió la rechifla
de larga fusilería,
pues los cobardes mandones
con winchester dieron descarga cerrada,
cayendo los nuestros
igual que los patos al tronar l´armada
(De María y Campos, 1962: 106).

En estos versos, además de aludir al evento y a la matanza de los mineros, se contrasta la violencia y la fuerza de los *explotadores* en contra de la debilidad de los huelguistas, quienes caían como *patos* en cacería, es decir, en la indefensión ante las fuerzas y la hostilidad de los dueños y de las autoridades. Nuevamente se menciona a los gallos cuando se dice que *los huelguistas se engolillaron*, aunque aquí tiene un sentido de valentía y de disposición para la lucha.

Lo anterior, refuerza el sentido de la demanda y enfatiza la justificación de la rebelión, al tiempo que destaca el sentido de injusticia de las condiciones de los mineros y de otros sectores de trabajadores durante el Porfiriato. Esta perspectiva sustenta la postura de que la huelga de Cananea fue el preámbulo de la Revolución, versión en la que "el Partido Liberal Mexicano (PLM) y Western Federation of Miners (WFM) suelen ser representados como protagonistas principales, por medio de activistas que conscientemente habrían tratado de hacer estallar una revuelta contra el régimen dictatorial" (Cárdenas, 1998: 118). Esta perspectiva da continuidad a los procesos que se sugieren en el corrido al incluir a líderes conectados con el PLM. El corrido enumera a algunos personajes de clara relación con los hermanos Flores Magón:

y pa´ servir de escarmiento,
los líderes presos, Calderón e Ibarra,
Diéguez y De Lara,
de San Juan de Ulúa sufrieron la garra.
Y así se volvió a la paz,
al Orden y a los Progresos:
¡A costa de sangre y viudas
y de huérfanos y presos!
(De María y Campos, 1962: 107).

Lázaro Gutiérrez de Lara era miembro del PLM, además de llevar a cabo "modestas actividades empresariales con su oficio de abogado" (Cárdenas, 1998: 124); por otro lado, Manuel M. Diéguez, Francisco M. Ibarra y Esteban Baca Calderón "tenían ascendiente entre los obreros, de modo que el 16 de enero de 1906, en casa de Cosme Aldana, pudieron fundar la Unión Liberal Humanidad (…) en breve se afiliaron al PLM" (Cárdenas, 1998: 125).

Meses después se creó el Club Liberal de Cananea, con la participación de Gutiérrez de Lara y Enrique Bermúdez, este último se había encargado de difundir el periódico *Regeneración*, durante 1905 en la región (Cárdenas, 1998). La represión del régimen se expresa en la aprehensión de los líderes, el asesinato de algunos de los huelguistas y en la consecuencia directa en las familias al aludir a los huérfanos. La mención de la *paz*, el *orden* y los *progresos* tienen relación con las finalidades del régimen porfirista, además la represión se consideró como el medio que permitió el orden y la paz que requieren las industrias para producir y progresar, incluso a costa de las vidas de los trabajadores. En este sentido, el corrido se convierte en un medio de denuncia y de crítica al régimen.

Así, el surgimiento de las asociaciones incentivó la organización de reuniones y eventos para exponer algunos planteamientos ideológicos. De esta forma, el 5 de mayo se organizó una fiesta patriótica en la que se pretendía exponer algunos discursos de los líderes —evento que se vio interrumpido porque la carpa fue derribada por un fuerte viento—, entre los ejes discursivos que se alcanzaron a pronunciar estaba:

> la situación de los obreros, quienes habían venido a Cananea de lejanas regiones, habían abandonado padres, hermanos y quizás hijos, en busca de libertad y de un *refugio a la miseria, o contra el despotismo de los poderosos, los ricos y los gobernantes* (Cárdenas, 1998: 126).

Estos elementos se encuentran en los corridos de la posrevolución como parte fundamental del discurso obrero que, entre otras cosas, propugnaba por la unión de los trabajadores y la alusión al nacionalismo que había sido ultrajado. La huelga tuvo resonancia nacional, pues se

> habló fundamentalmente de los acontecimientos, se desaprobó la acción del gobernador Izábal y el llamamiento a los voluntarios norteamericanos. En los medios radicales los acontecimientos de Cananea aparecieron como la confirmación de la tiranía del régimen, como la prueba de la connivencia con el capitalismo extranjero (Guerra, 2017: 56).

Entre otras de las explicaciones del movimiento huelguista está la movilización espontánea ya que, a pesar de que había partidarios del PLM involucrados, no fue decisivo ni suficiente para ser considerado como un golpe contra el gobierno dictatorial. No obstante, en el corrido se recupera como un acontecimiento que se liga con la Revolución maderista de 1910, además, que articulan elementos discursivos con la pretensión de expandirse.

Por otro lado, en el mismo corrido se enfatiza el contubernio entre las empresas y el gobierno: la identificación de los ricos con las administraciones porfiristas se establece al indicar que el Gobernador, en lugar de intervenir imparcialmente, se decanta por mantener el *orden*:

Y fue don Rafáil Izábal,
cobarde y gobernador,
el soplón que pidió ayuda
para aplacar el furor

del obrero organizado.
¡General de paja y traidor notorio
que llamó a los yanquis
para que pisaran nuestro territorio!

¡Maldito Rafáil Izábal,
inconsciente y obediente,
pa´ que otra vez se repita
el mátalos en caliente!

¡Fue más papista que el Papa,
pues sirvió a Porfirio y a ricos magnates!
¡Todo por el amo,
su Paz y Progreso… hasta los tompiates!
(De María y Campos, 1962: 107).

En el contenido del corrido la consigna *Orden y progreso* alude a la perspectiva dominante de la época y que era la bandera del porfirismo y del grupo político de mayor influencia sobre Díaz, que fue el de los *Científicos*. La frase *Orden y progreso* implicaba el mantenimiento de la paz, la cual queda expresada en frases como evitar el *alboroto de la caballada*. De la misma manera, se coloca la frase *mátalos en caliente* en alusión a Díaz y las frases que han representado su administración.

Frases como estas y otras como *pan o palo* o *cinco dedos o cinco balas* muestran la forma en la que se buscaban acuerdos y negociaciones, si fracasaban, eran resueltas de manera agresiva; así el régimen "recurría al uso de prácticas autoritarias que iban desde la intimidación y la coerción hasta el uso deliberado de la violencia —el palo o la bala— y aun el asesinato implícito en la frase *Mátalos en caliente*" (Garner, 2015: 633).

La letra del corrido las usa para denunciar las arbitrariedades del régimen, con la pretensión de resaltar el carácter despótico, intolerante e inflexible de Díaz; características que, si bien eran parte de las prácticas gubernamentales, también presentaron cierta flexibilidad, de lo contrario no se explicaría la *tolerancia* para la difusión por ciertas temporadas de periódicos como el *Hijo del Ahuizote*, *Regeneración* o de textos como el de la *Sucesión presidencial en 1910*, de Madero, pero en el discurso de la Revolución la antípoda tenía que ser el tirano implacable.

La visión pragmática del gobierno porfiriano se expresa en este tipo de frases, que ponen de manifiesto que Díaz pensaba que "para la mayoría de sus compatriotas la paz y la seguridad eran más importantes que la libertad o la democracia" (Garner, 2015: 636). La frase *mátalos en caliente* hace alusión a un suceso que se ha denominado *la masacre de Veracruz*, en junio de 1879, de la que se

> ha dicho que el motín de la tripulación del barco Libertad, propiedad del gobierno, en Alvarado, Veracruz, (…) hizo que Díaz mandara un telegrama dándole instrucciones al gobernador veracruzano, Luis Mier y Terán, sobre la ejecución sumaria de los conspiradores (Garner, 2015: 637);

La mención de estas frases permitió caracterizar al Porfiriato como tiránico y arbitrario; en las letras de los corridos tenían la función de indicar la violencia del régimen y justificar la inconformidad que tenían algunos sectores sociales con el gobierno del oaxaqueño. De igual forma, en el mismo corrido se sugiere que fue hasta la consolidación y triunfo del movimiento maderista que los líderes obtuvieron libertad, al abrirse las rejas del despotismo, el texto dice:

> Y hasta que ganó Madero
> se abrieron las rejas de aquel despotismo,
> pa´ los precursores
> de la lucha obrera y el sindicalismo (De María y Campos, 1962: 107).

El triunfo del Maderismo permitió una mayor apertura en las manifestaciones de desprestigio hacia Porfirio Díaz, como el corrido de la *Muerte civil de don Porfirio Díaz,* en el que se plasma el *repudio* popular al exmandatario mexicano;

> Aquí yacen los restos mortales
> del tirano y odioso Porfiado
> se acabaron, ¡oh! pueblo tus males,
> ya no tienes el cuello apretado.
>
> Ya tus hijos tendrán buena escuela
> tu trabajo será bien pagado;
> ya se fue más que a prisa, vuela,
> el tirano y odioso Porfiado
> (De María y Campos, 1962: 116).

Se muestra a Díaz como tirano, el causante de los males y de la opresión del pueblo, se imputa la deficiencia de dos baluartes de las reivindicaciones revolucionarias: la educación y el trabajo. Esta imagen contrasta con la forma en la que se representa a Madero, quien es visto como el libertador y demócrata, propulsor de la caída del tirano. En el *Corrido de Madero,* se diferencian claramente los planteamientos políticos del Maderismo y del gobierno saliente:

> ¡Vivan Madero y todos sus hermanos!
> ¡Gloria a Madero nuestro gran libertador!
> ¡Viva Madero, valientes mexicanos!
> ¡Muera el gobierno científico y traidor!
> (De María y Campos, 1962: 155).

Los corridos no sólo configuraron a Madero —al menos en esta etapa— como libertador, sino que, de la misma manera que con Porfirio Díaz, algunos establecen una línea de continuidad con el pasado y con los héroes de la patria, además, de resaltar su valentía. En el texto citado se alude a la batalla de Casas Grandes, que tuvo lugar en marzo de 1911 y en la que:

> a pesar de contar con pocos hombres y carecía por completo de experiencia militar, Madero decidió emprender una campaña por su cuenta, en vez de esperar a Orozco, Villa o cualquier otro de los jefes revolucionarios más experimentados (…) el ataque fue un sonado fracaso (…) pero Madero los impresionó por su valor físico (Katz, 2007: 117).

Fue resaltada su valentía por su escolta a pesar de haber sido herido, Máximo Castillo. De esta forma, su valor en la batalla y la herida que sufrió ayudaron para enlazar al Apóstol de la Democracia con otros personajes históricos. El mismo corrido relata el suceso de la siguiente manera:

> Casas Grandes le vio correr su sangre,
> al defender la libertad del suelo,
> donde Juárez vivió, donde Morelos
> peleó sin tregua por darnos libertad.
>
> (…)
>
> Benito Juárez desde su tumba umbría
> guarda sus leyes en su pecho amoroso
> y en Francisco Madero se confió
> que las cumpliera, haciéndose glorioso.
>
> Ilustre y gran caudillo, demócrata Madero
> tu sangre generosa vertiste por amarnos,
> moriste asesinado a manos de verdugos
> mas no muere tu memoria, ni nunca morirá
> (De María y Campos, 1962: 155).

A Madero se le visualiza como un demócrata y gran caudillo, es decir, se respeta desde el punto de vista político y militar, además, se le encomienda la responsabilidad de hacer cumplir las leyes asociadas a Benito Juárez. En cuanto a la defensa de la legalidad, al Maderismo se otorga la continuidad de los proyectos nacionales y jurídicos de los liberales decimonónicos; estas posturas se expresan en el corrido y se consideran una alusión certera, pues en *La sucesión presidencial en 1910*, el propio Madero plantea que el "movimiento político no pretendía establecer otra constitución , pues no ponía en duda la autoridad de la Constitución de 1857 emanada como la expresión más genuina de la soberanía del pueblo de México" (Barceló, 2016: 26); asimismo, en el *Manifiesto a la Nación del Plan de San Luis*, se proyecta que en " México, como República Democrática, el poder público no puede tener otro origen que la voluntad nacional" (Barceló, 2016: 30), por tanto, el proyecto maderista debía persistir con el de la Constitución de 1857, porque con ello se reconocería la ilegalidad de la reelección de Díaz como una violación de la voluntad popular.

Aunado a ello, la democracia y la libertad son constantes en el Plan de San Luis y por lo tanto, mencionadas en los corridos, pues dichos términos se vinculan con el cumplimiento de la ley, aspecto esencial en los reclamos contra del régimen porfirista y que tienen una referencia clara con su postura ideológica, sustentada en el sufragio libre y la no reelección; reflejado en el Plan de San Luis, que "tenía muy poco de filosofía política o doctrina filosófica (…) [pues] no pretendía ser un programa de reforma a poner en práctica después del triunfo de la insurrección, sino sólo una guía para los insurgentes en las campañas que seguirían" (Cumberland, 1988, 143). Por lo que algunos de los términos que se usan en el Plan de San Luis y en otros documentos son reproducidos pragmáticamente en los corridos y contrastados con el régimen porfirista. Las arbitrariedades del régimen han quedado registradas en la *Bola de la gran caballada*, en la que se indica cómo las elecciones estaban manipuladas:

Acomodaba Porfirio
l´olla de la tamalada
a su gusto y modo: de chile, de
dulce, de picadillo y probada.

(…)

Al abrirse las casillas
ni se paraban las moscas
¡Qué limpios chanchullos!
Los mismos votantes
gustaban de hacerse roscas!

El día de las elecciones,
que era domingo por cierto,
votaban vivos dormidos
y de retache algún muerto.

Por la noche se entregaban
las listas a "El Imparcial"
y el lunes temprano —en primera plana
se destapaba el morral (De María y Campos, 1962: 110).

El contubernio de autoridades, algunos medios de comunicación y las artimañas electorales —*chanchullos*[2]— quedaron plasmadas de manera irónica y metafórica en este corrido. En el que se insinúa que *hasta los muertos votaban y que los vivos estaban dormidos*, es decir, inactivos políticamente o cooptados por el régimen; así, Díaz, a pesar de las declaraciones que había hecho

[2] Palabra de uso coloquial que refiere a acciones, acuerdos o negociaciones de un sujeto o de varias personas de manera poco clara o ilícita, para obtener algún beneficio o conseguir algo.

a Creelman, "aceptó la candidatura que le ofreció el club Reeleccionista, persiguió y encarceló a sus opositores y se reeligió por un último —Porfirio Díaz *dixit*— periodo de seis años" (Kuntz y Speckman, 2011: 505). Entonces, las alusiones a Díaz como usurpador o traidor toman sentido político; pues es una traición a la voluntad del pueblo. En términos de soberanía significó una felonía a las clases trabajadoras que se incorporaron a la lucha.

A Madero se le configura en los corridos como defensor de la nación, pues inició la lucha contra el dictador; en el texto de las *Mañanitas de don Francisco I. Madero*, se registra la fecha del surgimiento de la Revolución Mexicana, así como también se enfatiza el carácter protector, tanto de Francisco I. Madero, como de otros revolucionarios trascendentes, como Pascual Orozco:

> En mil novecientos diez
> el día veinte de noviembre
> en que comenzó a pelear
> el que la patria defiende.
> (…)
> Blanco, Madero y Orozco
> son de noble corazón
> y traen expuesta su vida
> por defender la Nación
> (De María y Campos, 1962: 149).

De esta forma, en los corridos se pueden encontrar términos que aluden a personajes y sucesos que contextualizan una la pugna política; por lo que estos toman un carácter social e ideológico que permite interpretar las expresiones partidistas, las afinidades ideológicas, y, las ideas de los proyectos políticos o para formar un discurso político en la Revolución Mexicana.

Conclusiones

En virtud de lo revisado, se puede afirmar que en los corridos se construye un discurso ideológico nutrido de referentes políticos tanto de la época del evento que relata, como del momento histórico que se vivió. La aparición de términos como *democracia, libertad, tirano, opresión o lucha de clases* demuestra que los corridos estaban permeados por ideologías y expresiones culturales que permitieron su divulgación en sectores sociales marginados. El uso de los corridos y otras expresiones artístico-culturales implica un arma que es parcial y tendenciosa. Es una forma de

expresar la manifestación maniquea de la realidad, dado que representa esquemas simplificadores a partir de que se entiende y se explica la realidad, además, ofrece posibilidades de apropiación discursiva política.

Los corridos de la Revolución Mexicana implican elementos ideológicos que, en su momento, contribuyeron a la formación de perspectivas y a la reproducción de ideas o planteamientos que condensaban proyectos políticos más complejos, pero que usaban una serie de términos que eran fácilmente identificados y visualizados, tales como democracia, libertad, libertador, tiranía, opresión, entre otros. A través de metáforas, la recuperación de aspectos cotidianos como las peleas de gallos, carrera de caballos o la distribución de los tamales, se formula una crítica a la circunstancia histórica de la sociedad, pero también se presentan como formas de entender y dar sentido, en el contexto del conflicto, a la condición y posición de los sujetos, por tanto, eran referentes para la identificación política y social.

Asimismo, el discurso ideológico del corrido se sustenta en el entendimiento y la divulgación de los conflictos a partir de relaciones entre explotado-explotador; nacional-extranjero, entre otros. Estas fórmulas configuran la identidad de uno o varios grupos sociales y los diferencia entre sí. A partir de esa distribución se generan juicios que redundan en la afinidad con los proyectos políticos —tanto con el Porfiriato como con el Maderismo—. La confrontación entre libertador y tirano, defensor y traidor son ejes transversales que sirvieron como referentes inmediatos para articular planteamientos políticos con la realidad —como en el caso de Porfirio Díaz y el de Francisco I. Madero—.

Los corridos favorecieron la divulgación de los problemas políticos y caracterizaron a los personajes implicados y a sus proyectos; eso posibilitó la formación de una opinión pública y la difusión de ideologías por su función noticiosa. Con su ayuda se creó una imagen alrededor de los proyectos políticos de la Revolución Mexicana y, también impulsó la configuración de figuras míticas y representativas, con el fin de dar resoluciones, aunque algunas fueron pragmáticas porque pretendieron resolver aspectos asociados a la percepción del conflicto armado y contribuir a la modelación de una opinión pública. Aunado a ello, la disposición de los personajes se presenta con ciertos atributos que arman un discurso denigrante y que oscurece

o enaltece al personaje, de tal manera que se llega a convertir en un héroe o en un traidor. El cambio en los discursos es una respuesta del pragmatismo político en los corridos populares que obedecen a la divulgación.

Para finalizar, algunos corridos de la Revolución expresan las contraposiciones de un momento histórico particular, derivado de la identificación de dos personajes centrales: Díaz y Madero. En ellos se logra una confrontación de los dos personajes en oposición a sus proyectos políticos e ideológicos, que fueron usados en diferentes contextos y diversos sectores sociales como resultado de un conflicto armado. De esta forma, el corrido ofrece una alternativa para acercarse a las formas en las que se representaban, se reproducían y se expandían las ideas asociadas a la Revolución Mexicana.

Referencias

Avitia, A. (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1910-1916)*. Tomo I. México: Editorial Porrúa.

Barceló, D.A. (2016). *San Luis Potosí. Revolución y Constitución en las entidades federativas*. México: INEHRM.

Bonfil Batalla, G, Rojas Rabiela, T. y Pérez Montfort, R. (2018). *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla*. Colección de don Miguelito Salomón. México: Fondo de Cultura Económica.

Cárdenas, N. (1998). "La huelga de Cananea en 1906. Una reinterpretación". *Estudios Sociológicos,* vol. 16, núm. 46, enero-abril, México, El Colegio de México, pp. 117-146. Recuperdao el 19 de julio de 2023, de https://www.jstor.org/stable/40420503

Cumberland, C. C. (1988). *Madero y la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI.

De María y Campos, A. (1962). *La Revolución Mexicana a través de los corridos populares*. Tomo I. México: INEHRM.

Denegri, M.A. (2015). *Arte y ciencia de la gallística*. Lince: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Díaz-Santana Garza, L. (2023). "Música para los héroes de la reforma y la intervención francesa: González Ortega y Juárez". *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, vol. 7, núm. 1, pp. 2206-2230. Recuperdao el 08 de septiembre de 2023, de https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i1.4579

Garner, P. (2015). "Porfirio Díaz". En Fowler, W. (coord.), *Gobernantes mexicanos*. I: 1821-1910 (pp. 631-660). México: Fondo de Cultura Económica.

González, A. (2015). *El corrido. Construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Guerra, F.X. (2017). *México: del antiguo régimen a la Revolución II*. México: Fondo de Cultura Económica.

Katz, F. (2007). *Pancho Villa*. México: Editorial Era.

Katz, F. (2013). *La guerra secreta en México. Europa, Estados Unidos y la Revolución Mexicana*. México: Ediciones Era.

Kuntz, S. y Speckman, E. (2011). "El Porfiriato". En Velásquez E. (coord.), *Nueva Historia general de México* (pp. 487-536). México: El Colegio de México.

Lajous, R. (2022). "La relación México-Estados Unidos en el siglo XX: tres encuentros presidenciales". *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 124, septiembre-diciembre, México, Instituto Matías Romero de la Secretaría de Relaciones Exteriores, pp. 187-201. Recuperado el 29 de junio de 2023, de https://revistadigital.sre.gob.mx/index.php/rmpe/article/view/2570/2420

Lira, A. y Staples, A. (2010). "Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876". En Velásquez, E., et al., *Nueva Historia general de México* (pp. 443-486). México: El Colegio de México.

Martín, M.A. (2012). "Sobre los diminutivos en español y su función en una teoría de la cortesía verbal (con referencia especial a un cuento de Antonio Trueba)". En Jiménez, T. E., B. López, V. Vázquez y A. Veiga (coords.), *Cum corde et in nova grammatica: estudios ofrecidos a Guillermo Rojo (555-569)*. España: Universidad de Santiago de Compostela.

Silva Herzog, J. (2010). *Breve historia de la Revolución Mexicana. Los antecedentes y la etapa maderista*. México: Fondo de Cultura Económica.

Valadés, J.C. (2015). *El porfirismo. Historia de un régimen*. México; Fondo de Cultura Económica.

Alberto Lira Hernández: Maestro en Humanidades: Estudios Históricos con mención honorífica por la Universidad Autónoma del Estado de México. Doctorante en Humanidades: Estudios Históricos en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx. Profesor de asignatura de la Facultad de Derecho de la UAEMéx desde febrero 2015. Distinguido con la Presea Ignacio Manuel Altamirano, versión 2013. Líneas de investigación: Filosofía, epistemología y metodología de las Ciencias Sociales. Historia cultural de los procesos sociales. Algunas publicaciones son: "El Corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario", publicado en *Contribuciones desde Coatepec,* enero–junio de 2013. Ponencia publicada en la memoria del "Congreso Internacional: Homenaje a Enrique Semo", con el nombre: "El corrido de la Revolución Mexicana: una expresión popular anclada en la Historia", llevado a cabo en octubre de 2012.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 135-156
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

Onetti y el lenguaje del espacio

Onetti and the language of space

Aarón Lubelski*

Resumen: La intensidad de las imágenes espaciales en Tierra de nadie y Para esta noche, dos novelas de Juan Carlos Onetti, sugieren la existencia de una comunicación inusitada entre el espacio y los personajes. En este trabajo se propone que dicha comunicación reúne las características propias de un lenguaje, a través de una singular caracterización de los objetos que influye en el ambiente de la trama y en el estado de ánimo de los personajes. Se estima que esta propuesta constituye una aproximación innovadora para el análisis de otros textos de Onetti como también para obras latinoamericanas, en general.

Palabras clave: lenguaje del espacio; écfrasis; hipotiposis; pseudo-referente real; Onetti.

Abstract: *The images that emerge from the description of space in Tierra de nadie and Para esta noche, two novels by J. C. Onetti, suggest the presence of an unusual communication between space and the characters of the plot. In this essay we suggest that this communication meets the characteristics of a language, which is revealed through the exhaustive use of adjectives, capable of influencing the environment of the plot and the mood of the characters. This proposal is possibly an unprecedented contribution to the study of Latin American narrative, enabling a new analytical approach to said literary corpus.*

Keywords: *language of space, ekphrasis, hypotyposis, real pseudo-referents.*

*Universidad Hebrea de Jerusalén, Departamento de Estudios Romanos y Latinoamericanos, Israel, aaron.lubelski@mail.huji.ac.il

RECEPCIÓN: 17/01/2023
ACEPTACIÓN: 25/05/2023

Introducción

Tierra de nadie, la novela de Juan Carlos Onetti publicada en 1941, relata las experiencias de una *barra de amigos*, perteneciente a un ámbito urbano que remite a la ciudad de Buenos Aires, y cuyo único deseo es huir de la atmósfera sofocante provocada por los ecos del inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. Como consecuencia, un lugar en la remota Polinesia se transformará en un posible exilio idealizado, eje sobre el cual gira la trama del texto. A su vez, *Para esta noche* (1943) enfoca las vivencias de un militante político cuyo único designio es fugarse de una ciudad amenazada por un enemigo anónimo y, como en la obra anterior, también apunta a un frustrado intento de salvación, temática que funciona como leitmotiv en la narrativa de Onetti. La intensidad de las imágenes que se desprenden de las descripciones sugiere la existencia de una comunicación unidireccional entre el espacio y los personajes, la cual influye en el ambiente de la narración y en el estado de ánimo de los personajes. Una lectura detenida nos revela que dicha comunicación posee características propias de un lenguaje, primitivo quizás, e inusual, al que denominaremos *lenguaje del espacio*. Este trabajo analiza la manifestación de dicho lenguaje y su impacto en la narración de *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, e intenta mostrar cómo su expresión y sus imágenes poéticas permiten el acceso a nuevas interpretaciones.

En principio, este estudio se ocupa de la relación sujeto-objeto y, más exactamente, de la comunicación que se establece entre los objetos y los sujetos en la narrativa de Onetti. Genette, al referirse a las *fronteras del relato*, diferencia entre la representación de las acciones y de los acontecimientos y la representación de los objetos y de los personajes, estableciendo de esta forma dos categorías narrativas: narración y descripción. Es más, en dicho esquema el rol de la descripción, según Genette, está siempre supeditado a la narración: "La descripción es naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada" (Genette, 1970: 199). Aunque la descripción puede cumplir un lugar preponderante en el texto, no deja de ser un *auxiliar del relato*. A pesar de su rol secundario, Genette sostiene que este recurso, a través de descripciones casi realistas, puede "revelar y al mismo tiempo justificar la psicología de los personajes" (Genette, 1970: 200). Ello es posible a medida que la descripción abandona su mero carácter ornamental para ser más significativa.

El lenguaje del espacio en la narrativa de Onetti

La descripción de los objetos en la narrativa de Onetti cumple un papel singular. Fuera de rellenar el espacio de la narración, la hipotiposis los lleva a actuar como vehículos de imágenes que influyen en el espíritu de la trama. Según Aínsa (1970: 153), ellos "adquieren una particular consistencia a partir de la forma como son descriptos". Las experiencias sensoriales canalizadas a través de los cinco sentidos son traducidas en significaciones generalmente arraigadas en la cultura y en el orden simbólico, que conducen a la creación de un ambiente que influye en el estado de ánimo de los personajes: "Si no siempre un paisaje contemplado traduce un estado de ánimo, el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter" (Aínsa, 2002: 65). Estas experiencias incluyen también las imágenes simbólicas que emanan de los lazos inter-discursivos, en especial de la écfrasis de los objetos artísticos o de su mera alusión.

En este orden de ideas, no debe sorprendernos el predominio de las imágenes cromáticas en la narrativa de Onetti, puesto que él se inspira en las obras y las técnicas pictóricas que poblaron su ávida lectura y gestaron el intercambio de opiniones con el pintor Torres García —su compatriota— y con el pintor argentino Julio Payró —también ensayista y crítico de arte—, con el que mantuvo un intenso intercambio epistolar:

> Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas y problemas literarios: casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música (Onetti, 2009: 41).

Entre las imágenes visuales consideramos importante resaltar el manejo de la luz, ya sea para focalizar *la mirada* del lector o para ahondar en la descripción de la escena, en ambos casos el efecto es barroco, contribuyendo con descripciones que agregan profundidad a la narración. Al respecto, Verani (2009: 16) afirma:

> Onetti tenía una fuerte inclinación por lo visual, a tal punto que la luz cotidiana adquiere en su narrativa un papel casi protagónico, al ser manejada, regulada y recreada con los ojos de un pintor. La luz potencia un sentido por encima de la simple descripción: al caer sobre los objetos crea penetrantes efectos visuales.

No menos importantes son los efectos sonoros, especialmente aquellos que provienen del bullicio de la ciudad, que al adherirse a las imágenes visuales apoyan la configuración del ambiente. Sin embargo, y como veremos más adelante, no faltan las experiencias sensoriales producto de los estímulos olfativos, táctiles y gustativos.

Tierra de nadie: el fracaso de una utopía

Tierra de nadie está ambientada en un imaginario urbano que se vuelve eco de los conflictos bélicos que afectaron al continente europeo en la primera mitad del siglo XX. En la obra se reconocen dos planos descriptivos que progresan en paralelo y cuyos contrastes están al servicio de la construcción de una atmósfera que influye en la fracasada búsqueda de la felicidad de los protagonistas. El primero se enfoca en el *ser europeo* de una *barra de amigos*, representantes de cierto sector social bonaerense, más preocupados por la cultura, las nuevas corrientes ideológicas y las amenazas de guerra que surgen en Europa, que por la realidad local. Esta preocupación los hunde en un conflicto existencial cuya posible resolución los lleva a soñar con el escape a un idílico lugar lejano.

A su vez, las imágenes cromáticas y luminosas desplegadas en el texto y que apuntan subjetivamente a ese idílico exilio, son finalmente contrarrestadas por una insistente lluvia veraniega, cuya humedad se filtra en los recintos internos, recordándoles la inminencia de una realidad que los mantendrá atrapados dentro de la frustración y la falta de fe. A través del *lenguaje del espacio*, ambas dimensiones comunican mensajes estéticos que imponen una atmósfera y un estado de ánimo que subjetivamente se cuela en la trama, apoya y aumenta la impotencia y la frustración de los personajes.

Según Verani (2009: 17), Onetti "asume una función de «pintor» de la realidad circundante", apuntando a un *grupo de gentes* que se desenvuelve a la sombra de los conflictos que llegan al Río de la Plata desde Europa en la primera mitad del siglo XX, destacando su frustración y falta de fe, afirmación que el mismo Onetti apoya en el prólogo de la primera edición de la obra:

> Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación, generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la posguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia[1] (Rama, 2010: 66-67).

[1] Citamos a Onetti según Ángel Rama en "Origen de un novelista y de una generación literaria". La cita fue publicada en el prólogo de la versión príncipe de *Tierra de nadie* (Losada 1941), prólogo que fuera suprimido en las futuras publicaciones.

Esta introducción resume el espíritu de la obra e insinúa los retos interpretativos propuestos al lector: la problemática existencial de la *barra de amigos*, cuya frustración es mitigada por la posibilidad de un utópico exilio en la inexistente isla Faruru: "el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese" (Onetti, 1968: 162). Este espacio, inspirado en un grabado en madera del pintor francés Paul Gauguin —exiliado por voluntad propia en una isla de la Polinesia—, permite extender un lazo inter-discursivo entre la realidad del texto y el género pictórico, que se referirá más adelante. No obstante, como es característico en la obra de Onetti, los sueños tienden a desintegrase frente a la realidad, aspecto que se insinúa a través de la parodiada distorsión del nombre de la isla, *Jaruru, ¿no?*, topónimo que funciona como un faro, cuyos haces intentan guiar la ilusión de los protagonistas a través de las tinieblas de la realidad urbana. A su vez, la lúdica descripción de la alienación de Violeta —una de las integrantes de la *barra de amigos*— quien experimenta la ilusión tahitiana en su apartamento urbano, vigoriza aún más la banalidad de dicha utopía:

> Frente al espejo, de espaldas a él, la mujer se acomodaba flores blancas en la gruesa trenza rubia que le ceñía la cabeza. Estaba descalza, las piernas y el busto desnudos. Un montón de collares le colgaba temblando entre los senos y rodeándolos. Desde la cintura caía floja y crespa una falda espesa de paja y, acomodada en el respaldo del diván, había una pequeña guitarra redonda con cuerdas brillantes (Onetti, 1968: 148).

La ciudad de Buenos Aires y su toponimia funcionan como referentes del espacio urbano donde se desarrolla la trama de *Tierra de nadie*. Si bien, se citan otras geografías que van más allá de la urbe bonaerense, como las provincias de Rosario y Catamarca, el epicentro geográfico, cultural y político se reduce al ambiente porteño donde los ecos de la segunda guerra mundial penetran en la vivencia de la ciudad e impactan el espíritu de aquellos que se identifican con el prototipo del intelectual europeo; "Todo lo que interesa a una persona inteligente es europeo" (Onetti, 1968: 89), insiste Casal, otro de los integrantes de la *barra de amigos* que creen pertenecer a "una prolongación de Europa" (Onetti, 1968: 130).

Gorelik (2004: 71) sostiene que "El carácter europeo de Buenos Aires llegó a asumir la estatura de un mito", afirmación que se reconoce en los juicios de valor enunciados por los personajes pertenecientes a la barra, que en forma peyorativa insisten en diferenciarse del "tipo

de la calle, del Tabarís[2] y de la cancha de River Plate"[3] (Onetti, 1968: 130). Esta ruptura dirige el anhelo a otra posible vía de escape, representada, en este caso, por la utópica visión del viejo continente: "Tanto Europa y acaso la gente sea tan aburrida allí. Si viviera en Europa pintaría yo también, hubiera pintado siempre y no llevaría esta vida tan idiota, oyendo siempre las mismas cosas" (Onetti, 1968: 88).

Entre otros factores, el ideal europeo de la *barra de amigos* se nutre del género pictórico, cuya écfrasis comunica valores estéticos a través de asociaciones, ya sea desde sus paletas de colores o de sus imágenes. En este caso podríamos referirnos al mensaje artístico de las mismas como un caso particular del *lenguaje del espacio*, que siguiendo un modelo propuesto por Hockett (1960),[4] se canaliza a través de la semanticidad.

Como ya se destacó, es notoria la alusión a la obra pictórica *Te faruru*, símbolo de belleza paradisíaca, que en la lengua local significa 'Aquí se hace el amor'. Sin embargo, el narrador también alude a otras obras como a las cortesanas de Outamaro, que despiertan la sensualidad de otra integrante de la barra, Balbina, cuya mano "se apretó contra el seno colgante de la cortesana de Outamaro" (Onetti, 1968: 70), écfrasis que se adhiere al mensaje estético de la obra anterior. A ello se une también el retrato de la madre de Whistler, cuya sola mención permite asociarla con el sombrío mensaje de su título original: *Composición en gris y negro*. Contrasta con otras obras pictóricas de "mujeres semidesnudas, en rosa y crema" (Onetti, 1968: 90), que aluden quizá a la obra de Marie Laurencín, cuya temática sensual remite a la añorada juventud de Balbina, contribuyendo con su mensaje estético al imaginario cultural de la barra:

> Una cosa frívola, superficial claro, pero con mucha gracia. Los cuadros de María Laurencín con sus colores tiernos son de una gran delicadeza. Es cierto que no tienen fuerza, no una gran fuerza, pero encantan por su frescura. [...] Ah, todas tuvimos una amiga en el colegio, una escena confusa un día de sol en que íbamos todavía al colegio, que es como un cuadro de María Laurencín (Onetti, 1968: 88-89).

[2] El Teatro Tabarís es un teatro de revista bonaerense, inaugurado en 1924 (Piastrellini, 2018).
[3] El Club Atlético River Plate, fundado en 1901, es uno de los equipos de fútbol más destacados de Argentina; posee un estadio de fútbol con capacidad para unos 75,000 espectadores (Daskal y Gruschetsky 2013).
[4] Hockett (1960) propone un sistema constituido por trece parámetros propios del lenguaje humano. Este modelo permite caracterizar todas las lenguas humanas y parte del lenguaje animal. Para este análisis se retomaran seis características de este modelo: el canal de comunicación, la transmisión difundida y recepción direccional, la transitoriedad, la semanticidad, la arbitrariedad y la productividad.

El ideal estético del mensaje pictórico colapsa ante la inseguridad artística de Casal, pintor mediocre atrapado en su propia frustración, cuyas vacilaciones estéticas comunican una realidad diferente, opuesta al imaginario cultural antes esbozado y que expresa a través de un lenguaje donde predomina el oxímoron:

> Cruzó despacio frente a ella y volvió a mirar el cartón. Pondría rojo en el manto de los reyes y el fondo sería de *oro pálido*, ocre. Detenerse en *verdes podridos* para las costillas del primer leproso. Dudaba: ¿un azul de cielo del trópico, cielo de crepúsculo rápido, para el perro cornudo? Dejó caer el cartón sobre el asiento y se acercó paso a paso al cuadro del caballete. Había allí una Balbina celeste de perfil, una mano retorcida de Balbina bajo el ángulo donde se apretaban *flores inventadas y sin color*[5] (Onetti, 1968: 72).

Las imágenes pictóricas proyectadas a través la gama de colores y de formas, en oportunidades moduladas por las tonalidades pasteles de las obras de Laurencín, por los sensuales matices de los grabados de Outamaro, o la tonalidad gris y depresiva del retrato de la madre de Whistler, junto a las significaciones que se desprenden de ellas, apoyan el imaginario cultural de la barra de amigos, su sentir europeo. Pero a su vez, y con mecanismos similares, dichas imágenes están al servicio de la tensión que viven los personajes, comunicada en este caso por la frustración artística de Casal.

La inter-discursividad del género musical complementa dicho imaginario cultural, a través de las alusiones a composiciones, compositores y directores musicales. Entre ellos, la *Octava sinfonía de Bach* ejecutada por Stokowski, el *Conde de Luxemburgo*[6] u otras obras de carácter más popular como o el vals *Marquita*,[7] puesto que "Todos los que aman París se reconocen silbando «Chiquita» en «El Garrón», «Marquita» en Buenos Aires"[8] (Onetti, 1968: 134-135), o la *La última rosa del verano*;[9] resonancias musicales que complementan el sentir de la barra de amigos, un posible diálogo con la estación reinante.

[5] Las cursivas son propias.
[6] *El Conde de Luxemburgo* es una adaptación de la opereta compuesta por el húngaro Franz Lehar, estrenada en Viena en 1909 bajo el nombre *Der Graff von Luxemburg*. La obra obtuvo un gran éxito, tanto en la versión alemana, como en las posteriores adaptaciones a otros idiomas (Traubner, 1983: pp. 250-252).
[7] *Marquita* es una adaptación al español del popular vals de 1913, de Victor Schertzinger, *Marchéta (love song of Old Mexico)*.
[8] *Chiquita*, es un tango del compositor argentino Ángel Villoldo (1861-1919). *El Garrón* es un club de tango que funcionó en la década de los veinte en París (Zalko: 1998: 138).
[9] Originalmente fue un poema del irlandés Thomas Moore (1805), "The Last Rose of Summer"; dos años más tarde, John Andrew Stevenson lo musicalizó.

El imaginario cultural europeo, proyectado por el código cultural desplegado en el texto (a pesar de que algunas obras tienen su origen en otras geografías), que en el pasado fue modelo de normas y valores culturales, ahora se degrada por el conflicto bélico que afecta al continente y se mantiene latente a través de los titulares de los periódicos de la urbe bonaerense: "Hitler declara que invadirá el sábado" (Onetti, 1968: 49), creando en los protagonistas una crisis de los valores que, en parte, tienen su origen en el orden creado después de la primera guerra mundial y el advenimiento del régimen comunista. Este último emerge como la esperanza de un continente cuyos valores tradicionales fueron disueltos por el ruido de los cañones y el lodo de las trincheras. Pero esa promesa ideológica se mezcla con el ascenso del fascismo y el nazismo, que pujan por expandirse, y cuyos primeros síntomas se revelan en la desintegración de Checoslovaquia.

No obstante, a pesar de todo, la barra vive con la ilusión de un conflicto limitado, que posibilite el retorno de Europa a su antiguo orden: "Estos tipos no van a hacer guerra ninguna. En cuanto se traguen a Polonia..." (Onetti, 1968: 57). El entrecruce de diálogos —no necesariamente conectados— refleja una pseudoparanoia colectiva, que los lleva a experimentar una falta de fe en el futuro y frustración personal. En este aspecto, se comparte la afirmación de Martínez Moreno quien enfatiza la impotencia de estos personajes atrapados en un ideal cultural en crisis:

> Los seres de «Tierra de nadie» cargan con una condición desvalida y al mismo tiempo incapaz de suscitar simpatía. Ellos mismos no la conocen en sus relaciones; el sexo, si los identifica momentáneamente, los rechaza luego con mayor dureza hacia consunciones aisladas. Nada importa en el mundo de estos indiferentes, nada ata de una manera definitiva (Martínez Moreno, 1942).

A partir de ese trasfondo político-cultural identificable en los diálogos de los amigos, el lenguaje de los objetos, manifestado a través de sus mensajes cromáticos, crea un ambiente que se expresa en las pinceladas de un artista-narrador, preocupado por pintar una realidad promovida por una cultura pictórica de raíces primordialmente europeas. Dichas pinceladas, en su conjunto, comunican una vivacidad que se adhiere en cierta forma a la imagen del idílico exilio en la Polinesia y al espíritu europeo, sin dejar de lado las insinuaciones al conflicto bélico. Siguiendo esta línea interpretativa, el enfoque recaerá en una gama cromática donde se destacan principalmente el color azul, el rojo, el amarillo y el verde, colores que conforman la paleta del pintor europeo clásico y que se encuentran diseminados en el texto a partir del fragmento que abre la narración:

> El taxi frenó en la esquina de la diagonal, empujando hacia el chofer el cuerpo de la mujer de pelo amarillo. La cabeza, doblada, quedó mirando la carta azul que le separaba los muslos. «Nos devolveremos el uno al otro como una pelota, un reflejo...»
> Mientras suspiraba, «nos devolveremos el uno al otro», sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo [...]
> Las ocho manos estaban dentro del cono que recortaba en la sombra la pantalla verde (Onetti, 1968: 9 y 13).

Las *pinceladas* cromáticas en el espacio descrito activan el sentido visual, vehiculizando significaciones sugeridas por el simbolismo asociado a cada color, las cuales se fueron arraigando, en ese contexto, en la cultura occidental, estableciendo una comunicación, por ejemplo, entre el letrero rojizo, el pelo amarillo, la carta azul, la pantalla verde, y los personajes. Una vez más, el *lenguaje del espacio* se manifiesta a través de la semanticidad. La repetición de dichas *pinceladas* en el transcurso de la trama intenta mantener la vivacidad del espacio descrito, vehiculizando asociaciones cuyo fin es promover un estado de ánimo, una atmósfera o una imagen singular.

Al describir la imagen del viejo embalsamador de pájaros, Pablo Num, el narrador dice: "La risa brillaba, azul, detrás de los anteojos" (Onetti, 1968: 23). El color azul, que para el europeo representa el "color del espacio y del cielo claro" (Jacobi, 1963: 150) armoniza con la imagen de la isla paradisiaca, sugerida por el embalsamador y adoptada por Aránzuru, personaje que lleva adelante el proyecto idílico y contagia a la barra de amigos con la utopía del exilio: "—Anoche andaba vagando y me paré en una agencia de vapores. Había uno de esos letreros de excursión que ponen, con arbolitos y el agua azul marino, claro. Me acordé de Tahití y de usted, de la otra isla, ¿se acuerda?" (Onetti, 1968: 26).

Similar es el rol del color amarillo: "el color del Sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad" (Jacobi, 1963: 150), sugiriendo la luminosidad de la isla idealizada y, a su vez, resaltando un ideal de belleza femenina europea, que contrasta con los conflictos de ese continente; en este caso, se insinúa por la rubia de origen alemán, dueña de una pensión, Mabel Madern: "El hombre había estado escribiendo en el papel de cartas con timbres de la pensión: «Mabel Madern - Pregunte por la del pelo amarillo - Callao y Tucumán - Mabel Madern - Madern Callao y Tucumán. MABEL MADERN»" (Onetti, 1968: 78).

Las pinceladas rubias, en la descripción del cabello, se repiten en la narración, vehiculizadas por otros personajes femeninos, algunos anónimos, que ocasionalmente erosionan la intensidad de ese ideal estético: "La mujer del pelo amarillo separó las piernas para sostenerse, desequilibrada por las sacudidas del tren en los desvíos" (Onetti, 1968: 75), o que insinúan la presencia de la muerte: "Estaba seguro que la mujer del pelo amarillo moriría antes de la mañana" (Onetti, 1968: 117).

A su vez, el rojo, "el color de la sangre palpitante y del fuego, es el color de los sentidos vivos y ardientes" (Jacobi, 1963: 150), es la tonalidad que abre la narración con los destellos de un anuncio de cigarrillos, lanzando *una mancha de sangre* casi cinematográfica, y tiñendo con su luminosidad el espacio que rodea a los personajes: "Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretiles" (Onetti, 1968: 9). La imagen desgarradora que se desprende de este objeto insinúa el conflicto bélico latente a lo largo de la narración.

El mensaje de *cigarrillos importados* transmite, a su vez, el concepto de una *ciudad abierta*, expuesta a las influencias que llegan tanto de Europa como de la cultura de consumo de Estados Unidos. Más adelante, imágenes rojas adicionales se adherirán a las manchas de sangre, apoyando las alusiones al conflicto bélico apenas insinuado anteriormente: "Sobre el mostrador, sujeto por un cenicero de vidrio rojo con un aviso esmaltado, un diario de la tarde mostraba un gran letrero: HITLER DECLARA QUE INVADIRÁ EL SÁBADO" (Onetti, 1968: 49).

Fuera de la función antes mencionada, la tonalidad colorada también está al servicio de la descripción de los personajes, agregando vivacidad; en este caso, al atuendo femenino casi monocromo de Nora, la hija adolescente del embalsamador que apenas se distingue por su altura y delgadez; el "saco gris le colgaba enganchado de un hombro" (Onetti, 1968: 76), en el cual apenas se distinguía un botón rojo en la solapa.

Esta pincelada resalta la triste figura de esta frágil adolescente, a fin de no ser totalmente eclipsada por los personajes de la barra de amigos, orgullosos de su cultura europea, grupo al que no pertenece. También denota la militancia política de algunos de los miembros de la barra o para caracterizar el violento entorno del casi infaltable prostíbulo en la narrativa de Onetti: "Casi siempre los dormitorios estaban empapelados de rojo" (Onetti, 1968: 107). Allí, Llarvi, otro integrante de la barra, se alza en un arranque de ira sobre la prostituta Labuk: "Le estuve golpeando la boca hasta hacerme sangre con los dientes" (Onetti, 1968: 107).

El color verde por su parte, "el color de las plantas terrestres tangibles" (Jacobi, 1963: 150), es portador de imágenes que, en su repetición, sugieren el entorno natural de la isla. Finalmente, dichos mensajes cromáticos colapsan por la insistencia de la lluvia que se filtra en los recintos a través de las puertas, las ventanas y las delgadas paredes de los espacios habitables. Mientras que este fenómeno natural puede sugerir la fertilidad y la purificación (Cirlot, 1992), en este caso es portador de humedad y pesadumbre; contamina el ambiente interno y se funde con el drama humano que ahí se desarrolla:

> la casi totalidad de las escenas de *Tierra de nadie* ocurren en espacios interiores. La transparencia o la opacidad de las ventanas, debida a la suciedad de los cristales o a las cortinas corridas, se podría ver como una metáfora para ciertos estados de ánimo: en términos de una topografía psicológica, la transparencia señalaría un contacto posible con el mundo exterior mientras que la opacidad señalaría lo contrario, el aislamiento y la introversión (Komi, 2009: 235).

La lluvia, caso particular del *lenguaje del espacio*, se cuela en las habitaciones a través de las imágenes visuales, auditivas y olfativas:

> Podía ver la mancha oscura de la ventana a través de la lluvia y los vidrios mugrientos […] En la ventana, lejano, vibraba el ruido de la lluvia […] Empezaba a crecer el olor a sucio. La luz de la ventana oscilaba anunciando la lluvia […] La oyó suspirar e ir hacia la puerta mientras llegaban el trueno y el ruido del chaparrón (Onetti, 1968: 96, 113, 139, 140).

Estas imágenes que se hacen más frecuentes hacia el final de la narración, manifiestan la densa atmósfera que se respira en la ciudad y a su vez contaminan los ambientes internos. Todo ello contrasta con la soleada e inalcanzable Faruru, que desaparece a medida que incrementa la lluvia. Es más, el denso calor veraniego, estación quizá predilecta de la narrativa de Onetti, se une a las húmedas imágenes-símbolos, amplificando la sensación asfixiante de la atmósfera circundante: "Sabía que estaban afuera los árboles chorreando está sucia lluvia de verano" (Onetti, 1968: 91). Según Aínsa (1970: 150), "el paisaje aparece como subjetivizado en función de los estados anímicos y emocionales que priman en cada obra", correlación que también se presenta en este caso, como también se verá en el próximo texto, la cual se establece a través de la comunicación sujeto-objeto.

La falta de fe y la frustración son más fuertes que el idílico exilio, la barra de amigos está atrapada en la urbe donde poco sucede, lo que finalmente conduce al trágico suicidio de uno de de ellos, y al vacío espiritual del resto: "Pero con la vida es igual. Siempre está perdida y nada que sacar, lo que uno quiere, sin darse cuenta. Luego dulcemente reventaremos" (Onetti, 1968: 21), afirma Mauricio, uno de los integrantes de la barra.

En definitiva, el brillo de los colores desaparece, quizás lavados por la lluvia, junto con la ilusión del exilio: "Ahora sí, ya no hay nada que hacer, ya no hay nada donde ir. El viejo tenía la isla y se murieron juntos" (Onetti, 1968: 176). El letrero luminoso insiste en su mensaje: *Bristol - cigarrillos importados*, cuya *mancha de sangre* se repite, como broche de cierre, insinuando una vez más, con su destello rojizo, la presencia del conflicto europeo y la influencia de la cultura de consumo del norte del continente americano, que no dejan de impactar en la sociedad rioplatense. De forma similar, las frases musicales, que remitían anteriormente a un imaginario cultural europeo, se reducen ahora a una sencilla música de acordeón, imágenes que se complementan con los barcos negros, vacíos de colores, que sugieren el fracaso de una utopía, remplazada con una sucia imagen fluvial estancada en un presente sin fe:

> Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.
> Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. [...] Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido (Onetti, 1968: 178).

El conjunto de los mensajes que expresan los objetos del espacio conforman el *lenguaje del espacio*. Dicho lenguaje crea una visión totalizante donde los contrastes entre las imágenes cromáticas y la densa humedad veraniega proyectan la forma en la que se percibe la ciudad, a través del lente del espíritu europeo de la barra de amigos, visión que desaparece frente a la realidad de la rutina urbana, más fuerte que la utopía de dicho grupo, tal como lo resume el narrador:

> Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino (Onetti, 1968: 178).

Para esta noche, una ciudad en sombras

Esta novela fue inspirada por el testimonio de dos anarquistas, que compartieron con Onetti las vicisitudes experimentadas durante los últimos estertores de la guerra civil española, según expresa el autor en su conferencia *Por culpa de Fantomas*:

> Más tarde escribí una novela llamada *Para esta noche*, basada en un relato que me hicieron en un café dos anarquistas que habían logrado huir de España. [...] Llegué a ver realmente personajes y situaciones. Me vi a mí mismo tratando de huir de una ciudad bombardeada, geográficamente ambigua (Onetti, 1974: 224).

Con esta experiencia testimonial, Onetti plasma en el texto una lograda versión del drama histórico que conmovió a España, de 1936 a 1939 y configura un mundo posible (Doležel, 1997) a partir de imágenes procuradas por dos testigos, o quizás protagonistas. La trama se desarrolla en un espacio urbano sofocante, carente de referencias geográficas. Los pocos indicios de la época se manifiestan a través de las hostilidades experimentadas en una ciudad portuaria, cuya imagen de un último barco de refugiados representa la única oportunidad para huir de una represión inminente. Dicha problemática ya fue sugerida en la novela anterior, *Tierra de nadie*, por medio de una cita que remite a una discutida gestión de pasaportes para exiliados hacia el fin de la guerra de España: "hay una historia con los pasaportes y la intervención inglesa que es para morirse de asco" (Onetti, 1968: 53). La premonición se confirma en *Para esta noche*, donde se resume en un solo fragmento la falsa ilusión del exilio inexistente, temática sobre la cual gira toda la trama:

> —Prometieron tres barcos —contestó—. Solo vino el Bouver; sale esta madrugada. El gobierno firmó todos los salvoconductos que se pidieron, toda la ciudad tiene un salvoconducto en el bolsillo. Pero no hay pasajes. El gobierno se encargó de los pasajes pero ya no hay gobierno ni pasajes. Hay esta trampa para esperar que te destripen (Onetti, 1971: 22).

Mientras que en la obra anterior abundan los *pseudo-referentes reales* (Solotorevsky, 2004: 17) y los lazos interdiscursivos con el género pictórico, el musical y el contexto histórico, la ausencia de referencias en esta obra está al servicio de la ambigüedad, preponderante en la obra. Una excepción la representa la cita de un fragmento del poema: "Before Her Wedding Day",[10] cuya versión musical anima a la clientela de un club nocturno, dentro del bullicio que contrasta

[10] Versión inglesa del poema de Paul Fort, "La fille morte dans ses amours", traducido por Frederick York Powell (Yeats, 1961: 498).

con el ambiente de desesperanza que reina en la ciudad: "*The pretty maid is dead, is dead, in love-bed as she lays*… [...] «*the dog must have his day*»" (Onetti, 1971: 43). Esta última frase sirvió de inspiración al título original de la novela, *El perro tendrá su día*, reemplazado posteriormente por razones comerciales y políticas.[11]

A diferencia de *Tierra de nadie*, donde las confrontaciones bélicas son ecos lejanos, en esta obra el peligro es inminente y avanza a través de tiroteos, ráfagas de ametralladoras y bombardeos que se van apoderando de la trama y de sus personajes. El protagonista, Ossorio, un militante político que intenta huir en el primer barco posible, revela en su fuga los conflictos humanos que se desarrollan en esta atmósfera beligerante, donde no hay ni buenos ni malos, solo individuos que buscan su salvación en un utópico exilio, o uniéndose al bando *vencedor*. La desconfianza y el recelo cunden en un clima principalmente nocturno; los personajes viven atrapados dentro del peligro de la ciudad asediada y ni siquiera creen en la salvación de un eventual exilio: "Pero estuvo diciendo que de esta noche no pasaba, que ya no tenía donde meterse" (Onetti, 1971: 17), recordándonos la falta de fe que también predomina en la obra anterior.

Las coloridas pinceladas que conforman el espacio de *Tierra de nadie* son reemplazadas en esta obra por trazos claroscuros. A ellos se unen destellos luminosos y efectos audibles de pasos anónimos, de chirridos, de sirenas y de explosiones, que proyectan imágenes que *bombardean* la trama y configuran un ambiente de violencia e incertidumbre.

El "gris como gris de ceniza" (Onetti, 1961: 42), símbolo de la neutralidad y la indiferencia (Cirlot, 1992), junto con los destellos luminosos y los matices sangrientos, conforman las tonalidades preponderantes en las descripciones del espacio. Los grises alternan entre los extremos de blanco y negro, contrastes que armonizan con el espíritu de la ciudad a punto de sucumbir ante las amenazas de desconocidos agresores externos:

> Esperó el silencio para salir de la sombra del portal y siguió andando, mirando la plaza que parecía enorme en la noche vacía, con la forma blanca celeste del monumento en el centro, las zonas negras, los altos edificios rodeándola, muertos, con luz de luna en las cornisas y profundos reflejos en algún vidrio que olvidaron cubrir (Onetti, 1971: 52-53).

[11] En el prólogo a la segunda edición de la obra, Onetti (1971: 7) explica: "Esta novela tiene su pequeño e insistente destino. Fue bautizada *El perro tendrá su día* y el perro lo tuvo. Pero en 1943, en Buenos Aires, el editor hizo balance y juzgó preferible quedarse sin novela y no sin editorial. El título de una sección de *Crítica* proveyó el nuevo nombre".

El preponderante claroscuro barroco proyecta imágenes que alternan entre la luz y la sombra, configurando el espacio tridimensional que alberga las acciones de los personajes: "Rió simplemente, meneando los hombros, uno bajo la luz, el otro redondeado en la sombra" (Onetti, 1971: 18). A su vez, la luz, cuando es tenue, encubre a aquellos que buscan una aparente protección en las sombras de la noche: "sentados en un largo banco bajo la luz escasa que se desvanecía antes de llegar a la pared, enfrente, estaban tres hombres con máuseres entre las piernas, fumando y conversando en voz baja" (Onetti, 1971: 53). Este ambiente sombrío es impactado por los destellos luminosos que se intensifican a medida que transcurre la narración. Ellos irrumpen en la noche de sombras y, junto con los efectos audibles, vehiculizan la sensación de amenaza y del peligro oculto en cada rincón de la urbe:

> como un reflector de luz que girara buscando en la puerta y alrededor de la puerta [...] buscando sin reposo en los ruidos de la noche del patio, en la noche de la calle y otra vez vigilando los ruidos que rodeaban la puerta, examinándolos, inclinando su oído como un reflector de intensa luz sobre cada pequeño o gran ruido para desecharlo enseguida (Onetti, 1971: 10-11).

Los proyectores de luz, en su lenguaje particular, arrojan haces fulgurantes que enfocan las escenas en la oscuridad de la noche, centrando la visión del lector en un área delimitada por el foco luminoso, que enfatiza el efecto dramático; ocasionalmente, estos objetos, en este caso los faros de un camión, se caracterizan a partir de un antropomorfismo que incrementa la intensidad de su primitivo lenguaje, elevando su carácter de objeto inanimado casi a la altura de un ser humano, para integrarse a la dinámica del espacio descrito:

> Volvían a sonar, entrecortadas ahora, las sirenas, y en alguna parte avanzaban luces; un camión tumbado abrió un solo ojo de luz amarilla y colocó su chorro con cuidado en el hombre inmóvil en el suelo que sentía regresar, desde su mano apoyada, la primitiva pureza y la fe, adentrándose en los inacabables días que tenía prometidos (Onetti, 1971: 198-199).

Las detonaciones de granadas, bombas y morteros de origen no identificado, reemplazan "las músicas en los cafés" (Onetti, 1971: 9) en un contrapunto de sonidos que realzan el caos que cunde en la ciudad. El *lenguaje del espacio*, expresado por las armas explosivas, se manifiesta principalmente a través del canal auditivo, ya sea por el sonido de la explosión o por el resultado de la onda expansiva que causa unos segundos después "el temblor de los vidrios" (Onetti, 1971: 191), imágenes que vehiculizan su poder destructivo; a su vez, la irrupción nocturna de aquellos, sugiere innombrados destellos luminosos, efectos sensoriales que apoyan, una vez más, la sensación de violencia, de peligro y de muerte:

> Junto a la puerta oyó las primeras explosiones, el temblor de los vidrios, la dureza del aire acorralado contra su cara, otras explosiones cubriendo el permanente sollozo de las sirenas, la tiniebla, el terror rodeando el cuerpo de Beatriz muerta, la desatada furia (Onetti, 1971: 191).

Los sonidos de sirenas, junto a los ecos de las armas de fuego y de las explosiones, complementan la paranoia de los habitantes de la ciudad. La sirena, artefacto sonoro "que se hace sonar como un aviso" (RAE, 2001), pierde en el texto su sentido de advertencia y resulta, junto con las detonaciones y los tiroteos, en otro mensaje auditivo aterrador: "Ossorio pensó que el aullido de la bocina, alejándose, lo conmovía más que el peligro de haber sido descubierto" (Onetti, 1971: 52). Estas señales auditivas crecen en frecuencia e intensidad hacia el final del texto, se apoderan del espacio hacia el esperado desenlace donde solo hay vencidos —y parafraseando a Benedetti (1970)— *porque son de Onetti*:[12] "Estaban sonando las sirenas; otras sirenas comenzaban a gritar confundiéndose; una sirena próxima sonaba larga y temblorosa. Metió la mano en el pecho y aseguró la pistola" (Onetti, 1971: 34).

A pesar de la amenaza y del caos, la urbe no se encuentra paralizada y continúa en cierta forma su rutina. Los comercios aparentemente siguen sirviendo al público, brindando servicios a sus clientes. Una confitería le ofrece a Ossorio una tregua para convidar con un chocolate a la adolescente en su custodia; la vidriera de una joyería lo invita a detenerse para reflexionar sobre el destino de la muchachita como si fuera "un día más como todos los días" (Onetti, 1971: 168).

Ómnibus, tranvías y taxímetros continúan conmutando a los urbanitas; vehículos que se manifiestan por medio de los sonidos emitidos en su apuro o urgencia: "ruido de tranvía a gran velocidad" (Onetti, 1971: 77) o del sonar de su bocina para hacer acto de presencia, mensajes que se manifiestan a través del canal visual o auditivo, como también lo ejemplifica un fragmento de la obra anterior, *Tierra de nadie*: "Un taxi llamaba monótono frente al puesto de cigarrillos" (Onetti, 1968: 149).

La violencia experimentada en la urbe se filtra en sus espacios internos. Tampoco ellos le ofrecen a Ossorio un refugio temporal que le permita pasar la noche a la espera de la madrugada liberadora; las habitaciones también se convierten en espacios alienantes de tonalidades monocromáticas que se adhieren a las características del espacio externo: "entre

[12] Benedetti dice esa frase refiriéndose a Larsen, el vencido, cínico y agotado protagonista de *Juntacadáveres* y *El astillero*.

muebles débiles de patas trabajadas, dos cuadros grises, blancos y negros en las paredes, la mesa de ónix junto a la estufa sosteniendo un gramófono de modelo antiguo, cuya bocina se inclinaba con forma y color de campánula" (Onetti, 1971: 187).

Los mensajes auditivos se unen a los efectos visuales, copian el tenso ambiente que reina en la ciudad. El teléfono, instrumento moderno de comunicación, cuyo lenguaje se manifiesta a través de un timbre y de las voces que emergen de su interior —además de capturar los sonidos que se transfieren a un invisible interlocutor remoto—, contribuye a potenciar el ambiente alienante. Si bien, este objeto tecnológico es en principio un mediador de comunicaciones, también está al servicio de la premonición, la promesa de un exilio liberador: "Weiss había dicho en el teléfono: —Parece que hay un pasaje para usted. Nada seguro" (Onetti, 1971: 9), y también para vehiculizar sensaciones de alarma y terror: "La campanilla del teléfono fue repitiéndose, como un grito de alarma entre los hombres" (Onetti, 1971: 14). Este artefacto no es un mero objeto decorativo: su presencia, a través de su insistente timbre o de los diálogos que transmite, incrementa la tensión en la trama de *Para esta noche*, uniéndose al vibrante ulular de las sirenas que penetran la habitación:

> La mujer saltó de la cama y corrió al teléfono, descalza, moviendo los dedos de los pies contra la pata de la mesa y mirándose la pintura de las uñas mientras esperaba que atendieran la comunicación, friolenta, [...] chillando cuando se apagaron las luces y el timbre del teléfono dejó de llamar contra su oreja y no había más ruido que el lamento de las sirenas; como si el mundo acabara de sorprenderla y se lanzara implacable contra ella (Onetti, 1971: 195).

El ambiente caótico apoya el sufrimiento de los personajes, cuya degradación física se revela a través de imágenes relativas a los órganos humanos —caso particular del *lenguaje del espacio*—, causando sensaciones de dolor, de frío y de calor alternadamente, como también sensaciones de suciedad y repugnancia proyectadas en la sangre y el sudor que recorren la superficie corporal:

> Empezó a temblar de frío junto a la puerta y sentía correrle la humedad en la cara, fría y caliente, espesa [...] Las palabras se removían atrás de los dientes haciendo contraerse, cada vez menos, la boca sin saliva, forrada con su costra de sangre seca, a pesar de que tenía el pecho mojado de sudor (Onetti, 1971: 187-188).

El lenguaje simbólico de la sangre tiñe las imágenes de sufrimiento de un Ossorio herido: "la sangre volvía a aparecer enseguida, rosada, oscureciéndose un poco después" (Onetti, 1971: 181). Esta se añade a la visión de un cuerpo humano en desintegración, donde órganos y líquidos

vitales se transforman en una masa humana que pierde su vitalidad. Fuera de resaltar la vivacidad de los objetos, como en el texto anterior, en este contexto el color rojo remite al simbolismo de la sangre, el líquido vital que "Cuando se derrama significa la muerte" (Chevalier, 1988: 888).

El imaginado *color rosa pálido* de los pulmones y los supuestos *intestinos enrollados bajo la piel*, junto con las sensaciones de dolor y cansancio, revelan la lenta transformación del hombre en fuga en una masa sanguinolenta de carne humana que apunta hacia el trágico final:

> Solamente la lúcida, provocada conciencia de su cuerpo, del calor de la sangre que regaba su cuerpo, de los largos intestinos enrollados bajo la piel y el vello del vientre, el supuesto color rosa pálido de los livianos pulmones, las manos, la cantidad incontable de movimientos que las manos podían hacer hasta el cansancio, hasta doler, hasta amenazar quebrarse ante sus ojos, el gusto de su lengua, el olor de su boca sin limpiar, la conciencia de la carne colgante para la que no había ahora otro destino que contener el miedo y a la que sentía ridícula y solitaria (Onetti, 1971: 104).

Es más, según Cirlot (1992: 399) "En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio", imagen que se desprende del frustrado intento de Ossorio de salvar a la joven que le han dejado en custodia, intento que probablemente pagará con su vida y quizás también con la de la adolescente.

Finalmente, una *llamarada rojiza del fuego distante* amplifica el flujo de la sangre que emana de Ossorio y de la adolescente, a quien protege durante el intento de escape del infierno urbano. Se añade a los estallidos de las bombas, a los haces luminosos de los reflectores, a los aullidos de las sirenas, y a los gritos y lamentos de una masa humana en fuga, mensajes sensoriales que se vuelcan en el esperado cierre de obra en un cúmulo de experiencias sensoriales que convergen hacia un trágico final, de características cinematográficas:

> Ossorio tropezó y se vino abajo, descendiendo en el olor a carne quemada de la noche, apretando los dientes para volver a la superficie, para correr solamente diez cuadras hasta el barco blanco, violentamente iluminado contra el muelle. Volvió a levantarse, apoyado en las rodillas, pensando cuando estuvo de pie que el mundo quedaba incendiado a sus espaldas, que no tenía que recorrer del mundo sombrío y rojo más que diez cuadras en pendiente hasta el puerto, olvidado el dolor de la pierna dentro del resplandor del incendio (Onetti, 1971: 197).

A diferencia del *lenguaje del espacio* de la novela anterior, filtrado por el espíritu europeo de la barra de amigos, aquí las imágenes proyectadas por los objetos del espacio —que connotan violencia, inseguridad, alarma y tensión— son de dominio público, y van *in crescendo* para

finalizar en una visión caótica de la ciudad. Su lenguaje no deja lugar a dudas de que en esta ciudad sin nombre, sitiada, de habitantes perseguidos, donde reina una atmósfera política asfixiante, no existe salvación para nadie:

> La gente disparaba y se detenía jadeante para palpar la noche y lograr descubrir, delante de las narices sangrientas y los labios cortados, metros y metros sin obstáculos, espacios para carreras de niños, perseguida y separada por las altas cúpulas de las explosiones, sus profundos embudos de ruidos tenebrosos (Onetti, 1971: 196).

A modo de conclusión

En este análisis se abordaron dos textos que, si bien no pertenecen al género de la novela histórica, contienen abundantes referencias a los conflictos europeos de las décadas de los treinta y los cuarenta, cuya presencia se filtra en la atmósfera descrita en la diégesis. Los objetos que conforman el espacio en ambos textos superan su mera función decorativa para vehiculizar, a través de su lenguaje particular, imágenes que apoyan o contrastan con el ambiente esbozado en ambas obras. En este orden, se denominó *lenguaje de los objetos* al conjunto de mensajes emitidos por cada objeto que integra el espacio físico de la narración, el cual se manifiesta a través de sus efectos sensoriales o a partir de las significaciones simbólicas que evocan.

Las imágenes que se desprenden de las obras artísticas, en *Tierra de nadie*, tanto musicales como pictóricas, apoyan el sentir europeo de la barra de amigos; configuran el perfil cultural de este grupo representante de una generación en crisis. Mientras que las imágenes cromáticas de los objetos y sus significaciones realzan la visión utópica de ese grupo que sueña con un exilio salvador. Sin embargo, el mismo *lenguaje de los objetos*, según se muestra a partir del análisis de esta obra, contrarresta dicha visión idílica, al proyectar imágenes que potencian una atmósfera lluviosa, densa y húmeda que se filtra en los recintos interiores, eclipsando la luminosidad de las visiones cromáticas. El *lenguaje de los objetos* funciona como vehículo que subraya y apoya la pugna entre las oposiciones ideológicas que emergen del texto: barbarie-civilización y utopía-contra-utopía.

De forma similar, el *lenguaje de los objetos* cumple una función prominente en la descripción de la atmósfera conflictiva de *Para esta noche*, donde la atmósfera reinante de peligro, incertidumbre y ambigüedad es vehiculizada por las imágenes de tonalidades grisáceas. Al sumarse las descripciones de cuerpos sudorosos y sangrientos y las explosiones, los destellos, los

sonidos de armas de fuego y los aullidos de las sirenas, conforman una imagen totalizadora de caos mientras impulsan al protagonista a su destino trágico.

En ambos textos el *lenguaje de los objetos* es capaz de ofrecer una nueva vía interpretativa al desplazar el espacio de su clásica función decorativa a una función modelizante del ambiente. A su vez, este influye en la subjetividad de los personajes, enfatizando lo característico de la obra de Onetti: la frustración y la falta de fe, en una trayectoria narrativa que nos hace partícipes, o cómplices, de una ambigua esperanza liberadora. El autor lo ratifica en un pronunciamiento en el prólogo de la primera edición de *Para esta noche*, que también podría ser válido para *Tierra de nadie*: "Este libro se escribió por la necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometedora— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación" (Onetti, 1971: 7).

Finalmente, se tiene el atrevimiento de afirmar que esta propuesta interpretativa de las dos obras es aplicable a otros textos; así se invita a una aproximación innovadora a otros textos de Onetti y de obras latinoamericanas, en general.

Referencias

Aínsa, F. (1970). *Las trampas de Onetti*. Alfa: Madrid.

Aínsa, F. (2002). "Del Topos al Logos. «Grafías» del espacio en perspectiva". *Todas las letras*, Núm. 4, pp. 59-67.

Benedetti, M. (1970). "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". En Centro de Investigaciones Literarias, *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti* (pp. 52-74). La Habana: Casa de las Américas / Centro de Investigaciones Literarias.

Chevalier, J. (1988). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.

Daskal, R. y M. Gruschetsky (2013). "Clubes de fútbol: su dimensión social. El Club Atlético River Plate a comienzos del siglo XX". *EFDeportes.com* [revista digital], núm. 176, Buenos Aires. Recuperado el 10 de enero de 2019, de: https://www.efdeportes.com/efd176/clubes-de-futbol-su-dimension-social-river-plate.htm.

Doležel, L. (1997). "Mimesis y mundos posibles". En Garrido Domínguez A. (coord.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Madrid: Arco / Libros.

Genette, G. (1970). "Fronteras del relato". En Barthes, R. (coord.), *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Hockett, C. F. (1960). "The Origin of Speech". *Scientific American*, vol. 203, núm. 3, septiembre, pp. 88-96.

Jacobi, J. (1963). *La psicología de C. G. Jung*. Madrid: Espasa Calpe.

Komi, Christina (2009). *Recorridos urbanos*. *La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Onetti, J. C. (1968). *Tierra de nadie*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Onetti, J. C. (1971). *Para esta noche*. Montevideo: Arca.

Onetti, J. C. (1974). "Por culpa de Fantomas". *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 284, febrero, Madrid, pp. 221-228.

Onetti, J. C. (2009). *Cartas de un joven escritor*. *Correspondencia con Julio E. Payró*. Montevideo / México / Santiago / Rosario: Trilce / Era / Lom / Beatriz Viterbo.

Piastrellini, A. E. (2018). "Art Deco y espacio público". En Pastor, R. (coord.), *Arte, ciencia e investigación: a 100 años de la Reforma Universitaria,* pp. 23-32. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Recuperado el 16 de enero de 2019, de: http://www.artes.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2018/12/Arte_Ciencia_Investigacion.pdf.

RAE (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Rama, Á. (2010). "Origen de un novelista y de una generación literaria". En Onetti, J. C., *El pozo*, pp. 41-101. Montevideo: Arca.

Solotorevsky, M. 2004. "Referentes ficticios y 'pseudo-referentes reales' en 'Santa María de las flores negras', de Hernán Rivera Letelier". *Hispamérica*, año 33, núm. 97, abril, pp. 17-28.

Traubner, R. (1983). *A Theatrical History*. Nueva York: Doubleday & Company.

Verani, H. (2009). *Onetti: El ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce.

Yeats, W. B. (1961). *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan & Co.

Zalko, N. (1998). *Un siècle de tango. Paris-Buenos Aires*. París: Félin.

Aarón Lubelski: Graduado en Ciencias por la Universidad Abierta de Israel y MBA de Henley Mangement College (Reino Unido), es doctor en Filosofía por la Universidad Hebrea de Jerusalén, con la tesis "La configuración del espacio en la obra de J. C. Onetti" y master por la misma universidad, con la tesis "Onetti y el otro". Su foco de investigación se centra en la narrativa latinoamericana y en la obra de Onetti. Destacan sus publicaciones "El exilio en Onetti. Entre ficción y realidad", en *Lingue e Linguaggi* (núm. 50, 2022); "La piqueta fatal del progreso" (2022); "Onetti por Rodríguez Monegal", en *erm*. *Revista de Periodismo Cultural* (núm. 4, 2022); "Onetti, entre Lavanda y Montevideo. La construcción análoga de la ciudad", en *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo* (núm. 11, 2022); "Espacios de confinamiento y liberación en *La vida breve* de Onetti", en *Monteagudo* (núm. 27, 2022); "Estén alerta", en *La casa que escribe* (2021), primera mención del Premio Literario Casa del Uruguay en Barcelona; "La construcción de Santa María", en *Hispamérica* (núm. 148, 2021); "Onetti y el otro" (2009); y "Los gringos de Onetti" (2006).

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 157-183
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

La onomatopeya como fundamento rítmico musical en la novela *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra

Onomatopoeia as a musical rhythmic foundation in the novel Las memorias de Mamá Blanca *by Teresa de la Parra*

Dalia Castañeda Castillo*

Resumen: En el presente artículo se analiza la obra Las Memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra a partir del uso de la onomatopeya —o armonía imitativa— para generar el ritmo y la musicalidad en la novela, también se comprenden los niveles fónico, sintáctico, semántico e interpretativo en la interpretación para que el lector descubra la confluencia de elementos sonoros de los discursos en la que se involucran los cinco sentidos y principalmente el oído.

Palabras clave: onomatopeya, armonía imitativa, ritmo, sinestesia, efectos sonoros.

Abstract: *In the book* Las Memorias de Mamá Blanca *by Teresa de la Parra, the onomatopoeia, also known as imitative harmony, is addressed as a key piece that generates rhythm and musicality in the novel as a means to understanding the phonic, syntactic, semantic and interpretive levels in the interpretation of the novel thus, the reader discovers a confluence of sound elements being such the product of discursive and rhetorical strategies which lead to a reading experience where the five senses and mainly the ear are involved.*

Keywords: *onomatopoeia, imitative harmony, rhythm, synesthesia, sound effects.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, daliacastaneda0@gmail.com

RECEPCIÓN: 17/01/2023
ACEPTACIÓN: 22/05/2023

Introducción

Porque es la música la que vence al silencio
antes que el logos.
María Zambrano

Igual que una tumba, la literatura y la música están muertas, y sólo cobran vida a través de los sentidos. Una partitura no es música hasta no ser tocada, un libro no es literatura hasta ser leído. Este es el verdadero sentido en *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra. La narrativa de la obra cobra vida gracias a la musicalidad de las palabras actúan como un faro al guiar la cadencia de éstas.

La obra no tiene como fin rescatar los recuerdos a través de las letras, sino por medio de la sonoridad de la lengua hacer latente la memoria, evocarla al presente gracias a la musicalidad. *Las Memorias de Mamá Blanca* se empezaron a escribir en el año de 1926 y se publicaron por primera vez en 1929. En la época, Teresa de la Parra es después de Eustasio Rivera[1]una de las primeras escritoras en revolucionar la manera de escribir novela. Ya que a través de la experimentación narrativa da vida a seres aparentemente inanimados y les crea una voz propia mediante aspectos rítmicos y musicales.

En la obra se presentan textos de diversa índole como la epístola, los cantares infantiles y algunos versos; además de acuerdo con la época de los años 1930, la narrativa hispanoamericana se centra en las corrientes del Naturalismo y Realismo que también estaban relacionadas con el Indigenismo y Costumbrismo; en éstas se abordan temáticas como la naturaleza, la condición humana y se incluyen aspectos sociales y políticos. En la obra de Teresa de la Parra se ve reflejado principalmente el costumbrismo, pues relata la forma de vida de una familia criolla en Venezuela.

Velia Bosch (1988) estudiosa de la obra de la Parra afirma que es la primera autora de la época en plasmar lo que pensaban los personajes en la narrativa, ya que les concede una conciencia, modo de ser y expresarse propio. Bosch señala la innovación al expresar que: durante el periodo de 1930-1940 en la literatura hispanoamericana, el discurso novelesco estaba orientado bajo la fórmula narrativo-descriptiva, de esta manera el narrador imitaba o

[1] Se considera *La Vorágine,* obra de José Eustasio Rivera, publicada en 1924. La novela es trascendental pues es la primera en la literatura latinoamericana en desarrollar una nueva narración en la que el protagonista no es un ser humano, sino la selva, en la que aparentemente los seres inanimados de la naturaleza se vuelven protagonistas.

representaba los temas propios de las corrientes naturalista y realista. También menciona que Teresa de la Parra renueva la fórmula narrativa al añadir un tercer elemento: "la triple fórmula narrativo-descriptiva- dialogada" (Bosch, 1988:80); en la que *narrativa* se concentra en la secuencia de los hechos; *descriptiva* en cómo suceden los hechos y *dialogada* porque permite a los personajes conversar entre ellos a pesar de la presencia del narrador.

La importancia de la música en la construcción narrativa de las obras de la autora

Se ha abordado poco sobre la influencia de la música en las obras de la autora; sin embargo, quienes han estudiado la narrativa de Teresa de la Parra han coincidido en que entre los personajes de las novelas *Ifigenia* y *Las Memorias de Mamá Blanca* se utiliza la música como espacio y refugio de aspectos íntimos y cotidianos de sus vidas. Antoni cita en su estudio sobre *Ifigenia* lo siguiente:

> yo no comprendo en absoluto qué relación lógica puede existir entre la muerte de papá y el piano de esta casa… ¡«los sentimientos»!... ¡vaya con los sentimientos!, pues si la música se inventó precisamente para eso: ¡para expresar los sentimientos! (De la Parra, 2008, citado en Forcadell, 2022: 7)

El fragmento anterior reúne cierta familiaridad con el personaje de Mamá Blanca en las siguientes líneas: "…tocaba el piano con intuición maravillosa. A los pocos días de habernos hecho amigas, emprendió el largo, cotidiano obsequio de darme lecciones, sentadas las dos todas las tardes ante su piano viejo." (De la Parra, 1988:8) Ambos personajes reúnen en común su afición por el piano y la música que les evoca ciertos estados de ánimo, pensamientos y reflexiones que se expresan en la trama de las obras.

Éste no es el único referente que existe en cuanto a la música, en *Las Memorias de Mamá blanca,* se encuentran otros como las coplas de ordeño[2] cantadas por el vaquero Daniel: "¡Nube de agua! / Yo he visto vacas famosas;/ pero como tú ninguna…" (De la Parra, 1988:8) y estribillos de canciones infantiles "María moñitos me convido / a comer plátanos con arroz" (De la Parra, 1988: 42); incluso, hay acotaciones sugeridas por el narrador sobre el modo de leer la obra; se encuentran en las primeras páginas, haciendo referencia de nuevo al piano; y así como a la ejecución de las teclas obedecen a una pauta musical, la historia de su vida debería ser contada del mismo modo.

[2] Composición musical corta cuya intención es ser cantada.

> Si yo fuera novelista de talento (dos humildes suposiciones) impondría la siguiente innovación en la novela: antes de comenzar un diálogo cualquiera tendería siempre un pentagrama sobre mi página. A la izquierda como de costumbre: clave, tono y medida; luego los compases con notas y accidentes, y abajo el texto: lo mismo que para el canto. Con un poco de solfeo que supiera el lector no tendría sino que tomar el libro en la mano izquierda, llevar el compás con la derecha canturreando y ¡listo! El personaje habría hablado de veras (De la Parra, 1988: 75).

En el fragmento anterior es evidente que la intención de la autora era establecer una relación entre música y literatura mediante las pautas de la lectura de un pentagrama: clave, tono y medida, y compaginarlas con la lectura de su obra.

Relación entre literatura y música para conformar ritmo

El florecimiento de las civilizaciones antiguas como la celta y griega aportaron elementos a la música que, tiempo después, influyeron en la creación de figuras retóricas literarias. Primariamente el sonido de la naturaleza, presente en ciertas vibraciones sonoras como el viento, el agua, las piedras y otras emisiones sonoras como las de los animales, fue pieza fundamental para la creación de instrumentos musicales y secuencias rítmicas que conformaron melodías, piezas musicales e incluso obras narrativas.

Históricamente, el desarrollo de la música estuvo vinculado con el culto religioso; gracias a ello, aproximadamente, desde el siglo I a.n.e. florece la música vocálica, en la que, entre sus primeras manifestaciones, se encuentran los cantos salmódicos.[3] Estas piezas ilustran la importancia del texto escrito para la manifestación, interpretación y creación musical, ya que quienes ejecutaban estas piezas tenían como base textos bíblicos, de los que generaban líneas melódicas concordes a la secuencia y silabeo de las palabras.

Otro ejemplo a la inversa de la importancia de la música para conformar el ritmo en el texto, data de la antigua Grecia, donde se establecieron patrones rítmicos, cuya estructura consta de acentos y duraciones, que permite diversas variaciones de ritmo y líneas musicales; como se ilustra en la siguiente tabla:

[3] También conocidos como salmodia. Es una técnica de canto iniciada por los hebreos que surge en el culto religioso de las sinagogas, consiste en recitar y cantar salmos enteros. “La estructura de la salmodia es silábica, es decir que a cada sílaba del texto corresponde un sonido de la melodía” (Martínez, 1943:1).

Tabla 1 Modos rítmicos griegos



Fuente: Moreno (2019).

1. Mientras tanto, los tipos de pie métrico en el verso se presentan de la siguiente manera: de dos sílabas

Troqueo -∪ = L+B

Yambo ∪- = B+L

2. De tres sílabas

Dáctilo - ∪∪ = L+B+B

Anfíbraco ∪-∪ = B+L+B

Anapesto ∪∪- = B+B+L [4]

En la tabla 1 se presenta la igualdad de los nombres de los modos rítmicos en la música, en comparación con los pies métricos del verso que conservan la estructura en la cantidad de sonidos largos y breves. La única diferencia estriba en las grafías señaladas, una para la música y la otra para la versificación. Ambos patrones tienen en común el uso de acentos a través de las variaciones de los sonidos largos y breves. Es precisamente esta característica la que permite la producción de patrones regulares o irregulares que guíen el ritmo en una obra musical o literaria.

[4] L = sílabas largas; B = sílabas breves

No es en vano que durante el florecimiento de la música vocálica los intérpretes y compositores se guiaran por los acentos y la entonación de las sílabas presentes en las palabras para crear melodías. Mismos rasgos que están presentes en la estructura de la lengua española, conformada por un sistema silábico acentual:

> Fundamentado en el número de sílabas, en las pausas y, sobre todo, en la distribución periódica de sus acentos dominantes… La combinación de sílabas tónicas con sílabas átonas produce, como ya se ha dicho, un efecto rítmico muy cercano a la música (Valencia, 2000: 31).

Henoc Valencia (2000) menciona que el acento es un fenómeno presente en toda lengua según la estructura de esta, y que existe en cada palabra a través de la sílaba tónica precisa; además, su posición no está sujeta a la voluntad del hablante a menos que quiera significar algo distinto. De esta manera se conserva siempre en la prosa y generalmente en el verso, aunque algunos autores por motivos estéticos cambian el lugar de la sílaba tónica, para convertir el acento en fenómeno del habla.

La relación entre música y literatura la constituye el acento y sus características como la duración y sus variaciones, como pieza generadora de ritmo. Es a partir de él que la onomatopeya toma elementos rítmicos que contribuyen al desarrollo y a la musicalidad de la novela.

Definición de la onomatopeya y sus características

Definir la onomatopeya es una tarea constante de actualización, ya que su naturaleza es dinámica por estar sujeta a los fenómenos del habla cotidiana y esta cambian constantemente. Su definición más genérica es la otorgada por la Real Academia Española: "Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa" (RAE, 2022: párr.1)

La onomatopeya no solo se define como la imitación y repetición de un sonido, sino también como una figura literaria que involucra más elementos retóricos para su construcción, por ejemplo, Grammont dice que: "la onomatopeya no es la reproducción exacta de un sonido, sino una traducción o intento de aproximación del oyente a esa sensación fónica." (Grammont, 1971, citado en Bueno, 1994: 20). Incluso Beristáin en su diccionario cita a Lázaro Carreter al señalar: "que imitativa, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo a los golpes de los

labios al pronunciar la palabra borbotón. Cuando estos fonemas producen tal efecto se presenta una distribución dentro de la frase, llamado también como paréquesis o armonía imitativa[5]" (Carreter, 2008, citado en Beristáin, 1997).

Con las definiciones anteriores se constata que la onomatopeya es una expresión, cuya composición fonética produce un efecto sonoro a fin de sugerir una acción o un efecto significativo que se sirve de la imitación y la repetición de sonidos, significados por sí mismos, por ejemplo*: tic-tac, ring-ring, cri-cri, muu-muu*, y cualquier otro sonido de la naturaleza y el ambiente capaz de imitarse.

Debido a que la construcción de la onomatopeya proviene de la lengua hablada, tiene que pasar por un proceso de asimilación para que sea reconocida y aceptada por el sistema gramatical de una lengua. El proceso se ilustra a continuación siguiendo las pautas de la autora Lourdes Bueno Pérez (1994).

Fases que conforman la onomatopeya

De carácter oral:

- Audición. Exclusivamente fisiológico referente al sonido. Es una audición múltiple que depende de las condiciones auditivas propias de cada oyente y además del grado de atención que éste le preste al sonido en cada momento. Esta variedad propia de la audición será la que origine las diversas variantes interpretativas.

- Interpretación. Sensación fónica que el ruido en cuestión produce en el oyente.

Tipos de interpretación:

- Interpretación directa. El oyente procura convertir con la mayor fidelidad posible, la propia sensación fónica del ruido en palabra.

[5] De acuerdo con Helena Beristáin (1997) la armonía imitativa o paréquesis son sinónimos de la onomatopeya.

- Interpretación refleja. El oyente vacila en la interpretación de un sonido, y por evocación ya instintiva, ya deliberada, utiliza la onomatopeya de otro sonido próximo al que captó.

De carácter escrito

- Alfabetización. Es el siguiente proceso de la adaptación del sonido, interpretado al alfabeto humano, una vez que la onomatopeya es aceptada como elemento oral del idioma.

- Lexicalización. Aceptación e introducción de la onomatopeya, una vez adoptada al alfabeto, en el sistema léxico de un idioma y su consiguiente sometimiento a las leyes de transformación o transmutación que rige este.

Una vez que la onomatopeya alfabetizada ha sufrido el proceso de lexicalización, adquiere un valor semántico; ya dentro del ámbito léxico, alcanza distintos grados de funcionalidad: verbo, sustantivo, adjetivo, etc.

En el proceso de la onomatopeya se observa que ésta surge del habla y representa sonidos a través de fonemas y morfemas; sin embargo, no corresponde a ninguna clase gramatical de palabras, sino más bien a un recurso retórico. De acuerdo con Jorge Rodríguez (2011), de ahí proviene su capacidad creadora, gracias a ella se abre la posibilidad de generar múltiples estructuras morfológicas que sirvan como raíz para la formación de palabras. Asimismo, también puede componerse y mezclarse con otras palabras onomatopéyicas ya establecidas, para generar una nueva unidad léxica y semántica:

> …las correlaciones c/t…r…c o tr…c designan ‘cosas quebradizas al romperse’ o ‘ruidos’: carquiñol, corruco, crac, craquear, crocante, croqueta, croquis, carrasquear, cric, crica, croque, atrancar, matraca, taragallo, tarangallo, trac, traca, trácala, tracalada, tracamundana, tranca, tranco, matraquear, taranquero, etc. (Guzmán, 2011: 142).

Por ello, sirve como base para crear nuevas estructuras morfosintácticas en un enunciado, un párrafo, un texto; para darle significación a lo expresado. Tal y como lo expresa también Teresa de la Parra:

> Las palabras, unidas codo con codo, parecen burlarse las unas de las otras. Cada cual muy oronda y satisfecha de sí misma, se ríe de su vecina sin sospechar que otra vecina se está riendo de ella: lo mismo que en sociedad. Pasar por ejemplo de la palabra `catón`, ilustrada con una austera cabeza romana, a la palabra `cataplasma´ sin ilustración ninguna, para después de `cataplasma` pasar a ´Cataluña`… (De la Parra, 1988: 51).

En el ejemplo se ilustra un juego de palabras que la autora crea a través de la sílaba "ca" y sus derivados como catón, cataplasma y Cataluña, mismos que refuerzan la idea del sonido que se hila al momento de recurrir al diccionario y buscar una palabra porque van apareciendo fonemas familiares entre las palabras por orden alfabético.

Tipos de onomatopeyas presentes en la novela y su ejemplificación

En la obra, el proceso de interpretación de las onomatopeyas no siempre ocurre de manera directa, aunque existen palabras familiares que recuerdan a un sonido ya aceptado por la lengua española, muchas veces la autora recurre a otras estrategias estilísticas y discursivas que atañen a un ritmo y entonación determinadas para la creación de sonidos onomatopéyicos que representen una idea. Por eso en la obra la identificación de los 2 tipos de interpretación de la onomatopeya queda expresada de la siguiente manera:

Onomatopeya por interpretación directa

Su objetivo es imitar algún sonido de la naturaleza o del ambiente; se construye a través de la semejanza entre lo que se escucha y la fonología de la lengua española. Es fácil identificarla porque en la lengua ya existen palabras designadas para ciertos sonidos y que fueron aceptadas convencionalmente como los sonidos: *quiquirigui, ring, ring; bee, beee,* etc.

Un ejemplo de la obra se encuentra en: "…se rascaba la cabeza deliberando y ¡pssst!; como una flecha, sin apenas mover los músculos del rostro, sin jamás ensuciar en donde no debiera, con una puntería admirable, escupía "(De la Parra, 1988:73).

La onomatopeya directa se encuentra en la expresión "¡pssst!", que hace referencia al acto de escupir del personaje. No necesita más explicación que el sonido ya identificado y aceptado por el proceso de lexicalización en la lengua española.

Onomatopeya por interpretación refleja

Su objetivo es crear nuevas formas de representar una onomatopeya. Utiliza rimas, figuras retóricas, descripciones y sobre todo experimenta con la forma de escritura. El lector descifra la figura retórica según su sensibilidad e imaginación. Se encuentra implícita en el texto.

En esta clasificación, debido a que su interpretación surge por el criterio propio del lector, este vacila en su identificación ya que la autora no incluye onomatopeyas directas, sino que, a través de la significación de las palabras, en los enunciados el lector asocia lo narrado con imágenes auditivas o sensoriales, mismas que aluden al sonido representado. Ejemplo en la obra:

> Inútil es decir que desde el siguiente día, con mucho más ardor continuó en secreto cazando lapas, buscando hierbas, moliendo raíces, anda que anda, de norte a sur, de este a oeste, perdiendo días de jornal, vadeando ríos crecidos y pasando noches en vela junto a la cabecera de sus amados enfermos (De la Parra, 1988: 79).

Como se observa, no hay ningún tipo de onomatopeya directa, sino que se construye en la enunciación del párrafo y se identifica mediante la repetición de fonemas y palabras como en "anda que anda, de norte a sur, de este a oeste" (De la Parra, 1988:63) que por la repetición de sonidos refuerzan la idea del transitar del personaje de un lado a otro. De hecho, este tipo de repeticiones de palabras en la obra son muy recurrentes, y la autora las emplea para enfatizar el ritmo de lo escrito a través de rimas, tal como lo señala Velia Bosch: "El verbo andar se acompaña con varias preposiciones, conjunciones y gerundios en construcciones perifrásticas construidas con los `que' enfáticos, conjunciones que denotan la persistencia de la acción." (Bosch, 1988 citado en De la Parra, 1988:65)

La armonía imitativa como fundamento generador del ritmo en la novela

Como se observó en la definición de onomatopeya, tiene un amplio rango de posibilidades de creación de sonidos que, adaptados a un sistema lingüístico, pueden tener como finalidad la imitación, representación e interpretación de: rasgos sonoros de la naturaleza, el ambiente, estados de ánimo y demás movimientos. Por ello, también se le atribuye el sinónimo de armonía imitativa que también comprende un efecto sonoro derivado de la distribución de los fonemas dentro de una frase cuya intención es resaltar el sonido al que se alude.

El efecto sonoro de la armonía imitativa es pieza clave para comprender el ritmo de la novela que va desde la identificación de un fonema relacionado con el ambiente hasta la construcción morfosintáctica de un párrafo que hace referencia a una intencionalidad sonora. En la literatura el ritmo es entendido como: "el efecto resultante de la repetición en intervalos regulares, de un fenómeno" (Beristáin, 1997:445). En el verso y la prosa, no solamente se refiere al aspecto acústico y fonético conformado por la repetición de acentos o grupos de sonidos. Pues existe el ritmo de pensamiento, como lo señala Amado Alonso:

> consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, etc.,) el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. Como puede verse por esta enumeración que no es completa, el ritmo de pensamiento es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa (Alonso,1960, citado en Paraíso, 1985: 57-58).

Debido a lo anterior, en la novela la armonía vocálica está construida bajo los siguientes criterios que obedecen a su estructura rítmica:

Ritmo fónico

De acuerdo con los tipos de ritmo establecidos por Amado Alonso (ritmo fónico y de pensamiento), analizaremos en este primer nivel cómo se constituyen el ritmo fónico, que abarca todos los elementos fonéticos y fonológicos presente en la acústica de los sonidos. Se puede identificar a través de la pronunciación de las palabras y la lectura del texto. Su base es el sonido emitido por la articulación de las palabras. Para comprender la estructura fonética del ritmo en la obra, se aborda el primer nivel con sus respectivas características.

1. Nivel fónico

Ligado con la fonética y fonología donde abordaremos los sonidos meramente físicos, presentes en las onomatopeyas y en la parte más pequeña de la palabra: los morfemas y submorfemas; y examinaremos el modo en que son utilizados y jerarquizados en el lenguaje escrito. Se divide en los siguientes aspectos:

a) Asociación de sonidos con fonemas. Es el primer aspecto a partir del cual se forma la onomatopeya. En la obra aparece esta asociación únicamente con la intención de mostrar de la manera más fiel posible el sonido al que se alude. Ejemplo: "Nube de Agua exclamaba: ¡Múuuuuu!" (De la Parra, 1988:107)

b) Pautas prosódicas. Es el segundo aspecto y quizá el más importante a partir del cual se forma la onomatopeya, su intención es establecer una medida rítmica que reitere la idea del sonido referido.

Es el resultado de la repetición prolongada de ciertos sonidos que genera un patrón prosódico. Rodríguez Guzmán señala que este patrón "generalmente es fonético; está asentado en la conciencia del hablante y le sirve de base natural recursiva para la formación de onomatopeyas que pretenden representar la idea de continuidad." (Guzmán, 2011:134), por ejemplo: | "¡Ya se va! | ¡Ya se va! | Ya podemos hacer| riquirriqui| en el pretil" | (De la Parra, 1988:2)

En el ejemplo se resalta la presencia de los fonemas líquidos |f|, |r| y |l|; en este caso es el fonema |r| presente en "riquirriqui", de los que Rodríguez Guzmán (2011) afirma que, en el uso frecuente en las onomatopeyas del español o del francés representa en melodías o en canciones sonidos prolongados interrumpidamente.

Como se observa, el patrón prosódico se marca por las líneas que dividen las frases; esta medida se generó en primera instancia por los signos de admiración, los cuales indican el inicio y término de la expresión *¡Ya se va! ¡Ya se va!*, y en segunda instancia: *Ya podemos hacer riquirriqui en el pretil*, que se dividió como se señaló anteriormente en relación con la sílaba "*ya*", pues debido a que se repite la sílaba, se establece una asociación fonética y rítmica similar a la expresión anterior. Esto da como resultado un patrón irregular de 3,3,6,4, y 5 sílabas que, si bien, no es una medida exacta obedece a la continuación de un ritmo derivado por la repetición de la sílaba *ya*.

1.1 Acentos tónicos y gráficos

Está relacionado con el patrón prosódico ya que además de generar un ritmo determinado por la numeración, sirve para destacar los sonidos fuertes de los sonidos débiles. En el caso de la novela, los sonidos fuertes son representados por las sílabas tónicas y los sonidos débiles representados como las sílabas átonas en las palabras.

En la obra los acentos tónicos y gráficos se combinan para crear y derivar nuevas rimas y sonidos onomatopéyicos que sirven como guía para presentar nuevas formas de aliteración. Ejemplo:

> En honor de la verdad, dadas tales circunstancias, todos lo recibían con buenos modos; todos derrochaban generosidad. A eso de las doce, recogido el material se instalaba en un rincón del trapiche con un serrucho, un martillo, unos clavos y, pin-pun, pin-pun, añadiendo por aquí, encajando por allá, claveteaba con ardor. Bajo el ardor un ataúd (De la Parra, 1988: 80).

Como se muestra en el ejemplo, la aliteración se construye a partir de las sílabas tónicas de: *dad, pin, y pun*; y también de las palabras con acento tónico*: todos, un, y ardor*; y de aquellas con tilde como: *aquí, allá, y ataúd*; para reforzar la idea y continuidad del ritmo del clavetear.

1.2 Ritmo de pensamiento

Como se mencionó anteriormente el rimo de pensamiento es vasto y se puede generar utilizando diversos recursos como los elementos discursivos, retóricos, estilísticos, morfosintácticos, etc. Principalmente proviene de la capacidad creadora de la imaginación del autor y de su propio estilo.

En la obra, el ritmo de pensamiento está conformado por los niveles morfosintáctico y semántico. Ya que en los niveles la autora hace uso de figuras retóricas y estrategias discursivas por medio de la sintaxis para desarrollar la creación de nuevos sonidos onomatopéyicos que además resaltan su propio estilo.

2. Nivel morfosintáctico

En este apartado representamos como se conforman los fonemas ya integrados en la sintaxis y como se incorporan otros elementos a la construcción discursiva de la novela. Se muestran también pautas textuales y figuras de dicción que debido a su propósito enriquecen la musicalidad del texto.

2.1 Pautas textuales: el punto y la coma.

> Generalmente su función es agregar una breve pausa a lo escrito. Samuel Gili y Gaya (1980) señala que las pausas expresadas mediante el punto y la coma pueden separar y unir de allí que se originen distintos tipos de pausas: respiratoria, lógica, expresiva y de naturaleza artística. En la novela las pausas originadas por el punto y la coma son de tipo expresivas y lógicas, además

> cumplen con la función de establecer un patrón métrico- rítmico; por ejemplo, dice:Con la rueda caminaban las tres masas; en las masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas caminaban las manos de los emburradores, y las manos de los cargadores de bagazo que se llevaban la pobre caña muerta en parihuelas de cuero para tenderla al sol. […] Un día triste, un día aciago, un día negro, ocurrió un drama en el corralón (De la Parra, 1988: 92-93,107).

Se identifica que las pautas introducidas por la coma son de tipo expresivas porque enfatizan lo acontecido en el corralón. "Un día triste…" se observa que por la función de la coma se separa y enumera una serie de elementos; la coma logra establecer un patrón métrico a toda la frase quedando de la siguiente manera: "un día triste," (3 palabras), "un día aciago," (3 palabras), "un día negro," (3 palabras), "ocurrió un drama en el corralón." (6 palabras); como resultado se tiene un patrón métrico irregular y rítmico por la repetición de "un día" que refuerza la idea del drama acontecido en el corralón.

En el ejemplo —las primeras cuatro líneas de la cita anterior—, también se observa que el punto y la coma son pausas de tipo lógica ya que obedecen a la secuencia de lo escrito, pues construyen un patrón que obedece al ritmo del párrafo, ya que después del punto y coma se repite la palabra anterior en: "masas; en las masas", "cañas; en las cañas", es decir que, debido a la función del punto y coma de separar una cercana relación semántica, en este caso como causa efecto entre "masas y masas", "cañas y cañas", gracias a ello el lector identifica sonidos y acciones consecuentes derivados de "las tres masas" como son las cañas y las manos.

2.2 Figuras retóricas de dicción.

Se les denomina figuras retóricas de dicción de acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* (1997) de Helena Beristáin, porque afectan la forma de las palabras ya que modifican su sonido y su función morfosintáctica en las oraciones y párrafos.

- Paronomasia: Acorde al *Diccionario de Retórica y Poética* es una variedad de la aliteración que puede aparecer combinada con otros elementos discursivos. En este caso es una figura donde se forman expresiones a través de fonemas diversos en las palabras o frases que pueden tener significados distintos, pero sonidos semejantes. Es decir, hay una igualdad fónica con diferencia semántica (Beristáin, 1997).

Ejemplo: "Aquilina y Eleuteria, armadas cada cual con una maza: golpe y golpe; golpe y golpe, pilaban evangélicamente el maíz, ración de un solo día, para `el pan de arepa´, de ellas dos y Vicente" (De la Parra, 1988: 84).

En este ejemplo vemos que los fonemas subrayados: *ili, ele, al, ol, ila, eli, el, iz, ió, ía, ara, el, pan, are*; son fenómenos de igualdad fónica parcial, ya que entre ellos el fonema raíz a partir de los cuales surgen otras variaciones son: |l|, el acento gráfico, |p|, y |r|. A pesar de que de los fonemas marcados no son exactamente iguales, su similitud genera un ritmo de continuidad en el enunciado que resulta en un fenómeno de la similicadencia,[6] además de representar el sonido onomatopéyico del maíz al apilarse.

3.Nivel semántico

En este apartado los aspectos fónicos y morfosintácticos convergen en la composición de la obra para darle significado, en él se expondrán los elementos del discurso narrativo que enriquecen el carácter musical como el desarrollo de los espacios, la creación de los personajes, la secuencia narrativa y la capacidad receptiva del lector para interpretar la obra. Para abordar estos aspectos, se inicia con la explicación de las figuras retóricas.

3.1 Figuras retóricas

Metagoge: también llamada prosopopeya. De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* es una variación de la metáfora utilizada para atribuir cualidades sensoriales o emotivas a cosas inanimadas sin necesidad de humanizarlas (Beristaín, 1997). Ejemplo:

> El peine entraba cantando en el pelo, ya escarmenado por la mañana, la voz llena de imágenes cantaba entre los labios y pronto, al doble reclamo, el alma rezagada y terca regresaba quedo, se posaba también sobre el espejo, y como barca en el río, se dejaba llevar por el relato, dulcemente, corriente abajo, entre dos orillas de amenos paisajes (De la Parra, 1988:34).

[6] Figura de dicción que ocurre cuando aparecen en una situación de proximidad diferentes verbos en flexiones que corresponden al mismo tiempo y modo de la conjugación, o bien distintas clases funcionales de palabras de diferentes familias, pero con terminaciones iguales o semejantes. En ambos casos la repetición de sonidos equivalentes produce un efecto similar al de la rima (Beristáin, 1997:472).

En este caso, el sonido onomatopéyico se da por interpretación refleja; es decir, surge mediante la prosopopeya "el peine entraba cantando", ya que el objeto *peine* deja de ser objeto y se vuelve sujeto al atribuirle la voz mediante el canto.

Funciones de la onomatopeya

Con la conjugación de los elementos del ritmo fónico y de pensamiento se puede apreciar que cada uno corresponde a una intención sonora específica ya sea para reforzar una idea, acrecentar un acontecimiento o simplemente para recrear, representar y/o imitar un fenómeno sonoro. De allí que la onomatopeya no sea vista solamente como un recurso sonoro en la novela, sino como una pieza fundamental que cumple una función de acuerdo con lo que la autora desea expresar, gracias a su capacidad libre y creadora de estructurar nuevas formas de armonía imitativa. Por lo cual en la obra la onomatopeya cumple las siguientes funciones:

Aliteración

Según Beristáin (1997) es una figura retórica de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras. En este caso relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos.

Su**s** dul**c**e**s** acari**c**iado**s** en perpetuo vaivén por la**s** tira**s** inmaculada**s** y sonora**s** del e**s**pantador de mo**s**ca**s**, eran lo**s** done**s** divino**s** que otorgaban **s**u**s** mano**s** al que le die**s**e un **c**entavo…contemplaba un rato las polvoro**s**a**s**, yema**s**, melcocha**s** y coquitos, escuchaba el chss, chss, del e**s**pantador de moscas y me iba por fin lan**z**ando esos su**s** piro**s**… (De la Parra, 1988:120)[7]

Aquí la repetición de los sonidos en los fonemas marcados |s|, |c|, |z|, enfatizan el sonido del seseo de las moscas, pues el sonido se repite constantemente en el párrafo, y a pesar de ser gráficamente diferente los tres fonemas, se igualan en la pronunciación que proviene del sonido |s|.

[7] Las negritas son propias.

Conector del discurso

Le da continuidad lógica al discurso, pues en la obra hay onomatopeyas principales a partir de las que se derivan otras, ya sea para desarrollar el sonido del cual derivan o para desencadenar otros sonidos acordes a lo narrado en la obra. Por ende, sirven como construcción sintáctica del párrafo. Ejemplo:

> Nosotras, arrulladas por tan suaves cadencias y prolongados calderones, tal cual si fueran las notas de un cantar de cuna, seguíamos marcando a su compás nuestro vaivén: Arriba…, abajo…, arriba…, abajo…, y encantadas desde las cumbres de nuestro columpio y de nuestra desobediencia enviábamos a Mamá durante un rato besos y sonrisas de amor, hasta que al fin, atraída por los gritos, llegaba Evelyn y : chss, chss, se acercaba al columpio, lo detenía y así como se arrancan las uvas de un racimo maduro nos arrancaba una a una de sus cuerdas y nos ponía en el suelo (De la Parra, 1988: 22).

Al principio el enunciado "arrulladas por tan suaves cadencias" alude a la imagen sonora del vaivén generado por la acción de arrullar, y la imagen sirve como elemento desencadenador de las siguientes imágenes que refuerzan la misma idea como en: "prolongados calderones", "arriba…, abajo…", y el vaivén del columpio.

En el caso de "prolongados calderones[8]", la autora hace referencia al signo musical utilizado para prolongar la duración de una nota o silencio y "marcando a su compás" como la unidad de medida que sirve para dividir el tiempo en la música. Por lo que se comprueba que la onomatopeya inicial implícita en "arrulladas por tan suaves cadencias" sirve como elemento y sonido onomatopéyico principal para dar continuidad y desarrollo a la idea del vaivén del arrullo.

Después la onomatopeya …chss, chss… alude a otro sonido que viene a interrumpir el vaivén de las imágenes sonoras del arrullo cuando la autora menciona se acercaba al columpio y lo detenía ocasiona que el lector recree en su mente los sonidos de detener el columpio y arrancar las uvas.

[8] Moncada (1964) menciona que el calderón es representado mediante el símbolo 𝄐. Signo musical en forma de semicírculo con un punto en el centro. Se coloca sobre una figura de nota o silencio para indicar que su duración se prolonga más de lo establecido.

Da significación al texto

El *Diccionario de Retórica y poética* señala que está ligada a la aliteración ya que a través de la repetición de determinados sonidos su objetivo es enfatizar el significado de lo escrito. Sugiere imágenes auditivas, visuales, táctiles o que involucran todos los sentidos; estableciendo así una relación especial entre los significados de las palabras y su desarrollo en el discurso, por ello el lector asocia sensaciones semejantes a sonidos semejantes (Beristáin, 1997).

Así que el significado de los sonidos e imágenes onomatopéyicas no sólo está asociado a enfatizar o crear imágenes sensoriales sino también a resaltar aspectos de carácter de los personajes y a crear el ambiente de algún lugar o circunstancia:

> …pedía Nube de Agüita a todo cuanto la rodeaba: se lo pedía a su árbol tutelar, se lo pedía a sus tocayas las nubes, se lo pedía al cielo, se lo pedía al sol:
>
> - ¡Múuuuu!
>
> Nadie le contestaba nada. El árbol continuaba, egoísta, agarrando sus flores, las nubes pasaban bailando lentamente, el sol infame seguía brillando con alegría, sin dar a la madre desesperada ni una sílaba de pésame (De la Parra, 1988: 107-108).

En este caso el sonido onomatopéyico "¡Múuuuu!" dota de significado al párrafo, es la forma en la que expresa su lamento la vaca Nube de Agüita, ya que no sólo pretende imitar el sonido del animal, sino demostrar su estado de tristeza, por ello los enunciados referentes a la quietud del árbol, al brillo del sol, a las nubes, refuerzan el significado y el ambiente lastimero que expresa el animal.

Efectos narrativos del ritmo en la novela: carácter lírico de los personajes, gradación y sinestesia

En la obra, la onomatopeya es empleada para la construcción de una palabra, frase o párrafo que evoca una idea sonora. Cada uno de los sonidos onomatopéyicos que aparecen en la obra obedecen a una intención que depende del uso de figuras retóricas, patrones métricos- rítmicos o elementos morfosintácticos. En la obra cumplen determinadas funciones como se mostró anteriormente aliteración, conectores, y para significar. Estas características sonoras que abarcan desde el fonema hasta la constitución de párrafos integran la armonía imitativa u onomatopeya, cuya finalidad es provocar un efecto sonoro.

Ahora bien, el efecto o los efectos sonoros que comprende la armonía imitativa en la obra están conformados por el ritmo fonológico y de pensamiento que, captados por el lector, no sólo llevan a la interpretación y asimilación de los sonidos sino a experimentar determinados efectos narrativos. Ello se debe a que los efectos narrativos de la armonía imitativa son usados para aumentar o disminuir la intensidad de la narración; además ocasionan una experiencia estética de la obra, en el lector. Ya que los sonidos onomatopéyicos le aportan un carácter dinámico a la obra.

En general, el ritmo de la obra ocasiona efectos narrativos porque se construye a través de la conjugación de cualidades sonoras, el uso de figuras retóricas y narrativas para hacer latente las voces de los personajes, de crear ambientación sonora en un espacio o situación; de generar un sabor, un olor o un sentimiento.

En la teoría literaria toda obra escrita produce un efecto en el lector, este varía de acuerdo con el género o estilo. En el caso de *Memorias de Mamá Blanca* identificamos tres efectos narrativos como consecuencia del ritmo que se sustentan a partir de las funciones de la onomatopeya y sus niveles de construcción fonética, morfosintáctica y semántica de la armonía imitativa. Dichos efectos narrativos afectan la percepción de los personajes, el tiempo y del espacio en la obra.

Afecta a los personajes porque el narrador es quien decide sus cualidades y el rol que desarrolla cada personaje en la obra. Además, Velia Bosch (1988) señala que Teresa de la Parra es una de las primeras autoras en dar a conocer los pensamientos de los personajes mediante la lírica en la narrativa como aspecto que distingue un personaje de otro. El ritmo aporta ese aspecto a los personajes al atribuirles una cualidad sonora propia a través de la onomatopeya.

El espacio y el tiempo también contribuyen al desarrollo de un efecto, porque son los elementos en los cuales se desarrollan momentos de tensión o desenlace, relacionados con la gradación cualidad que hace posible una variedad de efectos expresivos que inciden en la lectura y el desarrollo de la narrativa.

Finalmente, el efecto de la sinestesia deriva de la armonía imitativa al interpretar elementos de la naturaleza, el ambiente, pensamientos o ideas cuyas cualidades son sonoras. Por lo que una idea o sonido onomatopéyico no sólo puede aludir a un sonido, sino que, mediante la onomatopeya y su función de significación, realza el significado de un sabor, un

olor o cualquier otra experiencia sensorial que de otro modo no puede expresarse fidedignamente. La sinestesia, en la obra, tiene la cualidad de relacionar uno o más sentidos con la narración y que el lector lo perciba del mismo modo; también se introduce la sinestesia mediante la onomatopeya que como ya se ha descrito: la onomatopeya no sólo puede referirse a ideas sonoras, sino a representar mediante determinados sonidos otro tipo de imágenes sensoriales.

El carácter lírico de los personajes

El término lírica deriva de la etimología griega: *lyrikós*, que hace referencia a la lira, instrumento musical utilizado en la antigua Grecia para acompañar los recitales de poesía, cuyo fin era que el recitador expresara su modo singular de percibir la poesía. (Espasa, 2003) Siglos más tarde Mijaíl Bajtín (1997) adopta el concepto al referirse a la prosa, pues argumenta que lo lírico se hace presente en la manera particular de expresarse, ser y pensar de los protagonistas y personajes; por ende, está ligado con el carácter único del sujeto en cuestión.

También Beristaín formula una idea similar a Bajtín en la que dice: "la lírica es pues, monologismo del discurso que presenta una verdad individual, personal. Sin embargo, puede trasponerse a todos los géneros y puede admitir lenguajes sociales, pero subordinados a la conciencia única del poeta" (Beristáin, 1997: 303). Entonces, la cualidad lírica de los personajes entendida como una verdad individual que manifiesta un modo de ser y expresarse únicos se aborda en la obra como un efecto del ritmo, en el que debido a la armonía imitativa cada personaje desarrolla y se distingue de otro por poseer un ritmo o sonido onomatopéyico propio; por ejemplo: Vicente Cochocho era el tocador de maracas de todos los bailes de Piedra Azul.

Su conversación debía ir siempre acompañada por el repiqueteo o compás dedos maracas invisibles. A ellas debía su ritmo.¡Vicente! ¿Estás ahí, en el jardín? Y él contestaba a lo lejos: "¡Sí, señor!" Al *Sí* le correspondía una nota negra ligada a una corchea con puntillo y un golpe de maraca al *Señor* una semicorchea, una negra y repiqueteo de tres golpes. (De la Parra, 1988: 76). El carácter lírico de Vicente Cochocho se expresa en su modo de hablar, ya que la autora lo caracteriza con el repiqueteo de las maracas, cualidad que puntualiza al personaje. En la novela se ve a un Vicente como un sirviente negro en el que se asocia su modo de ser y hablar con el timbre que distingue a los instrumentos de percusión usados por la raza negra de esclavos, tal y como lo menciona en este fragmento:

> Difícilmente podré explicar a ustedes la suma de matices expresivos que encerraba el hablar de Vicente, puesto que tales matices no estribaban en los vocablos, estribaban en el tono. ¿Qué es una frase sin tono ni ritmo? Una muerta, una momia. ¡Ah hermosa voz humana, alma de las palabras, madre del idioma, qué rica, qué infinita eres! (De la Parra, 1988:75).

En el fragmento la autora resalta nuevamente la cualidad lírica de personaje en el tono, es decir, en el modo de hablar, la autora pone acotaciones a las palabras del personaje: "… al *Sí* le correspondía una nota negra…" En cuanto al modo de ser de otros personajes menciona lo siguiente:

> Cuantas veces he tratado de explicarles aquí cómo hablaba Vicente y cómo hablaba Mamá, aquellos dos polos: el extremo de la rusticidad y el extremo de la exquisitez o ´preciosísimo´, uno más ritmado que melodioso, otro más melodioso que ritmado… (De la Parra, 1988: 75)

Cuando Teresa de la Parra señala *la rusticidad* se refiere a Vicente y cuando habla de *exquisitez* se refiere a Mamá, de ahí que en el sonido de las palabras que caracteriza el modo de hablar de cada personaje provenga su carácter lírico.

Gradación

El efecto de gradación o también denominado clímax, surge gracias a la función de la onomatopeya como conector del discurso que se realiza a través de la construcción sintáctica. Debido a que dicho término infiere en la continuidad lógica de lo que se está expresando en un texto. Beristáin la define como:

> Figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas. Se emplea con mayor frecuencia para denominar el punto culminante del proceso de acumulación de efectos expresivos que provienen del lenguaje, como de la elección y disposición de otros elementos estructurales tales como acciones, personajes, datos espaciales, temporales, etc. (Beristáin, 1997:240)

En la obra la gradación se presenta de la siguiente manera*:*

> La primera, la gran capitana, la madre del trapiche era el agua. Muy arriba por el canalón se venía de la acequia y se arrojaba sobre la rueda grande cantando la caída con su nutrido coro de chorros y gotas. La rueda lenta, se iba tras ella por el rosario de los cangilones, dibujando gajos de vacío sobre un fondo de helechos y de musgo. Con la rueda caminaban las tres masas, triturándose y salpicando zumo caminaban las cañas; en las cañas bagazo que se llevaban la pobre caña muerta caminaban las manos de los emburradores y las manos de los cargadores de

> en parihuelos de cuero para tenderla al sol. Bajo el sol los cadáveres triturados arrastrados por los rastrillos resucitaban y se iban a florecer en montañas: las mullidas montañas de las bagaceras, prometidas esposas del fuego. (De la Parra, 1988: 93)[9]

En el fragmento, la gradación se presenta ascendentemente debido a que parte del elemento del agua, que da la pauta para el desarrollo de las relaciones y acciones posteriores en las que aparece con la relación sintáctica y semántica (Beristáin, 1997). En la cita, el principal elemento generador que dará pauta a otros es el agua, quién genera las acciones *iba* y *dibujando*; el segundo elemento: la rueda que generan las acciones *caminaban, triturándose, salpicando* y de nuevo *caminaban*; el tercer: las cañas con las acciones *llevaban y caminaban*; el cuarto elemento: las manos con la acción *tenderlas*; el quinto el sol con las acciones *arrastrados, resucitaban y se iban a florecer*; finalmente, el sexto elemento: las montañas, que finaliza el proceso de gradación, en el que los elementos acumulados establecen la relación sintáctica de causa- efecto.

El efecto de gradación del fragmento anterior toma como elemento principal al agua, pues es lo que desarrolla los sonidos onomatopéyicos (alusivos en las imágenes auditivas) mediante el proceso de acumulación. El agua da origen a los sonidos de la acequia, de la rueda, de la caída, de los cangilones, el zumo de las cañas, las manos que recogen el bagazo, hasta finalmente llegar a las montañas. Otro ejemplo de gradación o clímax se encuentra en el siguiente fragmento:

> Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente en un mecedor cualquiera de los corredores de Piedra Azul, se bebían a las cuatro, a las seis o a la hora en que mejor les parecía grandes vasos con refrescos de guanábana o de parcha granadina, mientras la sombrillota degradada y decaída, ¿Qué dirán ustedes que hacía? Pues sólo salía a la luz de tiempo en tiempo a las diez de la mañana y entonces, como una bondadosa gallina clueca, posada con un mismo amor sobre Mamá, Evelyn y todas nosotras, meneándose con muchísima pereza de derecha a izquierda y de izquierda a derecha se venía caminando lentamente, callejón abajo, en un gran carro de bueyes, a presenciar sobre las piedras, entre jabones, gritos y baños felpudos, nuestro alegre y rumoroso baño de río. (De la Parra, 1988: 58-59)[10]

En este caso, la gradación surge en la concatenación. Figura retórica de construcción que afecta al nivel morfosintáctico del discurso pues usa la repetición para cambiar una función sintáctica o elaborar variaciones en cuanto a los morfemas y al significado (Beristáin, 1997). En el ejemplo la concatenación se presenta en la repetición de las palabras: *a las, de tiempo en tiempo,*

[9] Las marcas del texto son propias.
[10] Las marcas del texto son propias.

de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; y en la repetición de los morfemas: |de| y |ca|; cuyos elementos sirven para la construcción sintáctica del párrafo y para la creación del ritmo en el párrafo.

Asimismo, el efecto de la gradación surge ascendentemente en el fragmento: "Pero Mamá, Papá y sus convidados, balanceándose cadenciosamente…" (De la Parra, 1988: 58-59), en él se desarrolla la descripción de los que acontece en una tarde de visitas. La gradación se desarrolla en un tiempo: *la hora de las visitas*, y espacio: *los corredores de Piedra Azul*. Con la intención de mostrar la idea onomatopéyica del sonido de la cadencia de las palabras por la repetición, y las imágenes visuales que siguieren la idea representados en: *balanceándose cadenciosamente*, *meneándose con muchísima pereza, caminando lentamente*.

Sinestesia

La sinestesia, también denominada transposición sensorial, es un "grado de la metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales." (Beristáin, 1997:476). Asimismo, Wolfang Kayser la describe como "la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística" (Kayser,1961:170). En la obra el efecto de la sinestesia deriva de la naturaleza libre y creadora que tiene la onomatopeya para representar ideas que no sólo pueden corresponder a un sonido sino a cualquier sensación que involucre los sentidos. Ejemplo:

> Ningún placer equivalía a la hora pasada entre el baño y el trapiche. Nos parecía la gloria y teníamos razón: era la gloria. Todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído. Lo mismo que bullía el guarapo en los enormes fondos, en el gran recinto del trapiche bullía la vida franca y buena a borbotones. En el se daban cita todos los elementos y todos los colores: el agua, el fuego, el sol, todos iban andando desnudos y armoniosos al compás que marca la inmensa rueda majestuosa y mansa de la molienda. (De la Parra, 1988: 92)

La idea onomatopéyica de la cual deriva la sinestesia en esta parte de la novela es la rueda de la molienda; ya que la autora señala que *al compás que marca la rueda* aparecen los elementos que dan desarrollo a los sentidos de la vista, el olfato, el paladar y el oído, por como describen que los personajes se conjugan en el mismo lugar con la finalidad de tener una experiencia de gozo para todos los sentidos: *todo en el halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído.* Incluso, autores como Benjamín Carrión también identifican el efecto de sinestesia en la obra:

> Califica de ingenioso, espontáneo, naturalísimo y fresco el arte de relatar de esta narradora. Para Carrión la mejor página de *Memorias*… es en la que se narra el castigo de Violeta, porque ella condensa las cinco dimensiones de la sensibilidad. Se lo ve, se lo oye, se lo huele, se lo gusta, se lo toca… (Carrión, 1980: 34-47).

Por lo tanto, se puede decir que en la obra la sinestesia contribuye como un efecto en la experiencia estética y lectora producto de los recursos discursivos y retóricos empleados en la onomatopeya.

Conclusiones

En la novela, la onomatopeya se concibe como un fundamento rítmico musical porque la autora sugiere una pauta al lector para leer su historia: "con un poco de solfeo que supiera el lector…" (De la Parra, 1988: 32) desea que las cualidades que posee la música sean expresadas en las letras, en palabras vivas, en palabras que resuenen; no para describir la memoria, sino para vivificar, hacer presente la memoria a través de los sentidos. Por ello, recurre a los elementos musicales: melodía, armonía y ritmo, y los adapta al lenguaje literario.

A través de la onomatopeya Teresa de la Parra encuentra una fuente sonora para transmitir el ritmo y la musicalidad a la narrativa. Literatura y música se relacionan para forjar palabras, enunciados y argumentos discursivos, capaces de desarrollar tensiones y tonalidades en los momentos de clímax en la narrativa. De la Parra forja el ritmo a partir de la repetición conformada en la prosodia y del uso de figuras retóricas, con la reiteración y la intención psicológica a disposición del lector.

La onomatopeya o armonía imitativa tiene el propósito de crear un efecto sonoro que se consolida a partir del uso de recursos retóricos y narrativos; además, obedecen a niveles jerárquicos que van de la mayor a la menor complejidad, desde el aspecto fónico de las partículas más pequeñas del sonido cuyos elementos inciden en la fonética y fonología, seguido de la sintaxis y la semántica, hasta llegar al ritmo que se presenta en la experiencia estética del lector.

La importancia de la armonía imitativa está presente en la expresión de los acontecimientos, sentires y vivires de la memoria de Mamá Blanca; en el sonido que atañe una cualidad distintiva a cada aspecto de la obra y tiene la intención de despertar los sentidos en la

interpretación y la experiencia del lector; en evocar olores, colores, sabores, melodías y suscitando una atmósfera sonora, un clima emocional; en recrear una realidad al traer al presente lo pasado con la narración tan vivida y sinestésica. ; significa ser partícipe de una obra en ejecución, que está sucediendo continuamente.

Por ello, los tres últimos efectos abordados: el carácter lírico, la gradación y la sinestesia son consecuencia del análisis rítmico de la onomatopeya y sus funciones; pues suceden gracias a la conjunción de todos los elementos sonoros, desde la simple imitación de los sonidos del ambiente, hasta los recursos sonoros capaces de conformar un sonido propio a los personajes y espacios, con el fin de que sean captados por el lector.

Las líneas melódicas se manifiestan en lo que dicen los personajes al atribuirles un carácter lírico; el tiempo, los espacios y las acciones también adquieren su propia línea melódica al presentarse en lo que sucede con ayuda de las figuras retóricas, por ejemplo, en la escena de la sala con en tintinear de las *compoteras invertidas* la autora utiliza la metagoge para caracterizar dicho sonido.

El efecto sonoro que experimenta el lector en los fragmentos existe gracias a las funciones de la onomatopeya: aliteración, significación y como conector discursivo en las que cada acontecimiento y personaje adquiere una idea sonora en particular, por ello ningún suceso y personaje tiene una evocación sonora igual a otro, logrando que la obra se enriquezca sonoramente.

Ejemplo de ello se encuentra en los siguientes personajes: la Nana Evelyn con su distintivo *chss, chss*, que la distingue como una persona rigurosa, pulcra, adecuada para disciplinar a las niñas; Vicente Cochocho con su clavetear de maracas, sonido característico de su descendencia negra y de su habilidad como maraquero, Nube de Agua que sólo puede expresar *muuu*, sonido propio de las vacas y con el cual da significado a la pérdida de su crío. El efecto sinestésico presente en los acontecimientos y los espacios se hace latente en fragmentos como el de *mamá y sus convidados* en el que el lector recrea el sonido de las hamacas moviéndose de un lado a otro; a partir de la idea onomatopéyica del vaivén de las hamacas como la autora va desencadenado elementos visuales, táctiles, gustativos, olfativos y auditivos como los sorbos del refresco, el fluir del río, el columpiar, el trajín de la rueda donde los zumos de las cañas y las frutas convergen.

En cuanto al efecto de gradación, se hace latente en la escena cuando el agua pasa por la rueda, de ahí que el sonido y el enunciado desencadene los acontecimientos y otras acciones que a su vez generan otras imágenes sonoras. Por eso la escena del agua en el trapiche evoca y desencadena más sonidos: *arrojarse a la rueda*, *la caída de chorros y gotas*, *el zumo salpicado de las cañas*, y otras escenas cuya función es la aliteración correspondiente al sonido que se hace menciona. Por lo tanto, la novela amerita de un sonido distintivo que se nutre de la lengua viva y la hablada. La estructura sintáctica obedece a la intención de plasmar o recrear el efecto sonoro de lo que se narra, por eso Teresa de la Parra escribe: *¡Sí! Al Sí le corresponde una nota ligada*.

Así, también las cualidades sonoras de la armonía imitativa desembocan en uno o varios efectos narrativos, en los que se puede conducir al lector a involucrar sus sentidos como el ejemplo de la rueda, con el saborear de las cañas y las frutas al ser trituradas; el refresco que se puede degustar, los bizcochos en el espantador de moscas. Todo lo que cuenta Mamá Blanca se recrea y vuelve al presente en la lectura gracias a la memoria, que es capaz de evocar y reconstruir todas la vivencias y experiencias humanas por medio de los sentidos. ¿Qué sería de la vida y la literatura si los seres humanos no fuéramos capaces de sentir? Simples líneas escritas lanzadas al vacío, simples seres divagando de un lado a otro sin un propósito que el de sobrevivir.

Referencias

Beristáin, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Bosch, V. (1983). *Lengua viva de Teresa de la Parra*: relectura de la obra de Teresa de la Parra. Estados Unidos: Editorial Pomaire.

Bueno, L. (1994). "La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio.". *Anuario de estudios filológicos* [en línea], vVol. 17. Recuperado el 15 de agosto de 2022, de, pp. 15-26. Disponible en: https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=58804. . Consultado el 15-08-2022.

De la Parra, T. (1988). *Las memorias de Mamá Blanca*. México: Colección Archivos.

Espasa. (2003) *Nuevo Diccionario Enciclopédico Espasa*. España: Espasa.

Forcadell, J. (2022). "Tristana Reluz y María Eugenia Alonso, pianistas: notas sobre la función de la música en *Tristana* de Benito Pérez Galdós e *Ifigenia* de Teresa de la Parra." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* [en línea],, vVol. 48 -1, Recuperado el 23 de febrero de 2023, de p. e48025. Disponible en: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/48025/47921.. Consultado el 23-02-23.

Gili, S. (1980). Curso superior de sintaxis española. España: Vox.

Jakobson R. (1981). *Lingüística y poética*. California: Editorial Cátedra.

Kayser, W. (1961). *Intrepretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

Martínez F. (1943). Método *de canto gregoriano*. Barcelona: Editorial Pedagógica.

Moncada, F. (1964). *Teoría de la música*. México: Ediciones Framong.

Moreno, L.(2019). "Notre Dame, la cuna de la polifonía musical". [en línea] *Academia Play!* [en línea]. Recuperado el 16 de mayo de 2023. Disponible en: https://academiaplay.es/notre-dame-la-cuna-de-la-polifonia-musical/

Orellana, J. (2016). "La historia secreta detrás de la canción más inspiradora de todos los tiempos." [en línea] *Hipertextual*. [en línea]. Recuperado el 16 de mayo de 2023, de Disponible en: https://hipertextual.com/2016/12/historia-secreta-cancion-inspiradora..

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. España: Gredos.

Pardos, A. (2017). "Las imágenes sonoras de los signos lingüísticos." *Revista de Investigación en Psicología* [en línea], vVol. 9, nNúm.2, pp. 149-161. Recuperado el 27 de febrero de 2023, de Disponible en: https://www.medigraphic.com/pdfs/revmexinvpsi/mip-2017/mip172i.pdf. Consultado el 27-02-23.

Real Academia Española (2023). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.7 [en línea]. Disponible en: https://dle.rae.es. Consultado el 3 de marzo de 2023

Rodríguez J. (2011). "Morfología de la onomatopeya. ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?" *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* [en línea], Vvol. 17. Recuperado el 10 de agosto de 2022, de , pp. 125-178. Disponible en: https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/208. Consultado el 10-08-2022.

Suárez, P. (2007). *Historia de la música*. Argentina: Editorial Claridad S.A.

Valencia, H. (2000). *El verso en español*. *Metro, ritmo y rima*. México: Editorial Trillas.

Dalia Castañeda Castillo: Egresada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), México. Es autora y colaboradora en la editorial mexicana Bukero. Ha publicado en la Editorial La tinta del Alcatraz la obra *Insomnio de mi tacto*. En 2022 obtuvo el premio estatal de ensayo en el Estado de México con la obra *El amor como principio universal.* Recientemente, forma parte de la Red de Investigadores de Danza (RID). Su línea de investigación es literatura latinoamericana y nexos entre danza y literatura.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 185-207
UNIVERSIDAD 0AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

Los personajes como elemento transgresor en los productos culturales: análisis de "¿Qué hora es?" de Elena Garro

Characters as a transgressor element in cultural products: analysis of "¿Qué hora es?"by Elena Garro

Rosa Nelly García Montero*

Resumen: El presente trabajo explora los rasgos que configuran a los personajes del cuento de la autora mexicana Elena Garro. Se plantea indagar en la configuración del personaje como un elemento literario, cuyas características se definen con la trasgresión. En particular, se analiza el cuento "¿Qué hora es?", incluido en *La semana de colores*, en el que Lucía Mitre traza una ruptura en el rol de la mujer adúltera y, aparentemente, desamparada en una dimensión espaciotemporal infringida y, hasta cierto punto, fragmentada.

Palabras clave: Elena Garro; La semana de colores; tiempo; espacio; personajes; transgresión.

Abstract: *The present work explores the elements that shape the features of the characters created by the Mexican author Elena Garro and define her production; characters who transgress established orders, the compliance of norms and values. It is the interest of this work to make inquiries on the shaping of characters as literary elements, whose significance in the narrative of Elena Garro may signal one of the characteristics that define her narrative and her value as a 20th Century author: transgression. In particular, the short story "¿Qué hora es? [What time is it?], in which Lucia Mitre will transgress her role of an adulterous woman, apparently neglected in her space-time dimension, is analyzed, as well as the thematic role of the characters.*

Keywords: *Elena Garro; La semana de colores [week; colours]; time; space; characters; transgression.*

* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), México, unafloramarilla@gmail.com

RECEPCIÓN: 29/09/2023
ACEPTACIÓN: 11/12/2023

Introducción

Elena Garro luchó de diversas formas para contrarrestar la supremacía de un sistema cultural opresor; su activismo social y político fue uno de los elementos que la definían. Fue marginada cultural y socialmente por los grupos que perpetuaban esos valores opresores dominantes. A pesar de que su obra fue quemada, ocultada y negada (incluso por ella misma), salió a la luz y es uno de los vehículos mediante el cual podemos conocerla. A través de su obra configuró forma y contenido para denunciar las injusticias que se vivían en el México de su época.

Este artículo forma parte de una investigación más amplia alrededor de los elementos narrativos que conforman el fenómeno artístico del personaje a partir del espacio y tiempo. Aquí se pretende explorar los aquellos que configuran a los personajes de Elena Garro que, de alguna forma, transgreden el orden establecido o el cumplimiento de sus normas o valores.

Trascendencia de la literatura como producto cultural

La literatura, el cine y otras producciones audiovisuales son manifestaciones de la prevalencia de lo narrativo en la cultura y en la vida diaria. Su trascendencia no se limita a su utilidad en momentos de crisis para realizar un recuento de sucesos; sino que poseen gran importancia social y cultural, por lo que durante el último siglo se han producido aproximaciones teóricas y críticas alrededor de los relatos.

Un considerable número de dichas reflexiones buscan un equilibrio entre contenido y forma, la materialidad de su transmisión. A pesar de ser espacios para expresar desacuerdos teóricos respecto a las fronteras del estudio de lo narrativo, establecen un panorama de las áreas de estudio en torno a ello. A saber, la figura del mediador entre el mundo narrado y el lector, el discurso narrativo en contraste con otros discursos, las estrategias del narrador para construir una ficción, la historia o contenido narrativo y el receptor del relato, por mencionar algunas.

El acto de narrar se asocia constantemente con un producto verbal en el que alguien cuenta algo. Siguiendo esta lógica, el contenido de una asignatura o las experiencias personales o profesionales de algún individuo se pueden organizar en una narrativa. Esta se presenta incluso en los medios de comunicación, desde los convencionales (televisión) hasta plataformas de *streaming* y redes sociales. Pero ¿qué hay en común entre estas y aquellas manifestaciones

culturales que pasan desapercibidas, quizá por cotidianas, como la literatura y el periodismo? Aunque no todo el periodismo es literario, algunos de sus géneros permiten crear literatura, puesto se basan en relatos.

Por tanto, diferentes tipos de texto y artes —como la literatura, el teatro, la danza y el cine— involucran narraciones; incluso aquellos actos que incluyen hechos verídicos, como en una sesión con un psicólogo o psiquiatra, o bien, uno más contemporáneo: el *storytelling*. En el texto *An introduction to narratology*, Monika Fludernik (2009: 5) afirma: "Narrative provides us with a fundamental epistemological structure that helps us to make sense of the confusing diversity and multiplicity of events and to produce explanatory patterns from them.[1] Las narrativas, entendidas como producto cultural, nos ayudan a aprehender y darle sentido al mundo a nuestro alrededor. Estas se basan en relaciones causa-efecto que se aplican a ciertas secuencias de eventos a partir de las cuales estructuramos la realidad.

No obstante, no todas las narrativas se manifiestan a través de la misma materialidad. En particular, los textos literarios se distinguen por incluir una historia estructurada, llena de fenómenos ordenados en cadenas de eventos, con el fin de producir una significación que dé cabida tanto a la interpretación desde un sillón en la estancia de una casa, como a la de una audiencia más especializada (estudiosos de la literatura). Todos estos fenómenos y procesos resultan sumamente interesantes, no solo porque ayudan a interpretar o entender la realidad, sino para reconocer la importancia y trascendencia de la literatura como producto cultural. Con la intención de dotar al lector de un marco teórico para aproximarse a este producto, se propone la narratología como instrumento para identificar las características de algunos de los elementos que conforman un texto literario.

El principio cuantitativo narratológico como herramienta metodológica

La orientación de este artículo considera a la teoría narrativa, también conocida como narratología, como una herramienta metodológica adecuada para describir los elementos que dan forma a una propuesta narrativa y cuáles de ellos destacan más que otros en un estilo particular, que en este análisis de la obra de Elena Garro se enfoca en los personajes.

[1] La narrativa nos ofrece una estructura epistemológica fundamental que nos ayuda a darle sentido a la confusa diversidad y multiplicidad de eventos, así como a producir patrones explicativos de ellos.

Luz Aurora Pimentel (2017), en el texto *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, señala la existencia de principios para seleccionar la información narrativa. Uno de ellos es el cuantitativo, a partir del cual se identificarán los elementos constituyentes de un relato, es decir, el mundo narrado en sus aspectos esenciales (espacial, temporal y actoral). Esta es una aproximación relevante para los propósitos de este trabajo, porque ayuda a percibir cuál o cuáles elementos destacan en una narración o cómo estos se articulan en los mundos narrados; a su vez, será de utilidad para identificar la propuesta transgresora de Elena Garro en *La semana de colores*.

Por lo tanto, en primer lugar, será provechoso aproximarse a "los detalles con los que se describen lugares, objetos e incluso los actores, considerados 'objetos' a describir que pueblan este mundo narrado" (Pimentel, 2017: 22) como una forma de percibir la dimensión espacial del relato. En un segundo momento, se identificarán las "estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos" (Pimentel, 2017: 22). Finalmente, se dilucidan "las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen" (Pimentel, 2017: 22). Estas serán las tres etapas que componen el análisis del cuento "¿Qué hora es?"

Elena Garro y *La semana de colores*

La obra narrativa de Elena Garro es fundamental para las letras mexicanas e hispanoamericanas debido a sus contribuciones narrativas, entre ellas, el manejo del tiempo, el destacado uso de la prosa poética y las temáticas de ruptura, para lo cual la configuración de los personajes es de suma importancia.

ara Patricia Rosas Lopátegui (2006: X), Elena es "la escritora que mejor pinta a México. Pero pinta un México bello, estético, amoroso. Con defectos claro está, con seres perversos". Entre los cuentarios de Elena Garro destaca *La semana de colores* (1963); una colección de trece cuentos que crea un México lleno de colores, matices y contrastes; su autora decidió que el libro tuviera este nombre porque le parecía que cada cuento representaba un color. Estos retratan la percepción de Elena Garro sobre México (siempre tan ficcional como real). Su sensibilidad creativa es capaz de situar al lector en la caída de la gran Tenochtitlan contada a través de los ojos de Laura, quien tiene por amante a un indio guerrero testigo de cómo *la culpa es de los*

tlaxcaltecas. O bien, en "El día que fuimos perros", donde Eva y Leli deciden ser perros, adoptando los nombres de Cristo y Buda, y así los seres humanos, animalizados por la imaginación de las niñas, se dan cuenta de que "el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros [porque] los perros no compartían el crimen con nosotros" (Garro, 2006: 111).

Los anteriores son algunos ejemplos de que el trabajo narrativo de Elena Garro en *La semana de colores*, que oscila entre el realismo mágico y lo fantástico, puesto que sus cuentos están repletos de una realidad desgarrada por una acción fantástica descrita de modo realista. Uno de ellos, "¿Qué hora es?", servirá de objeto de estudio para identificar rasgos destacados del uso del tiempo, espacio y los personajes.

La vida de Garro estuvo llena de acontecimientos (como presenciar la Guerra Civil española, su divorcio con el *árbitro de la cultura*, la marginación de los grupos de poder alrededor de la cultura oficial, sus exilios, por mencionar algunos) que incidieron en su crecimiento como ser humano, y es imposible aislar el papel de estos en su escritura, "como medio de auto búsqueda, como medio para fijar recuerdos, y como testimonio de hechos que a su juicio tuvieron gran peso en su vida" (Mora, 2018: 102).

Su narrativa le permitió crear personajes complejos, los cuales son los únicos capaces de anular la realidad, de hacer posible lo increíble y para quienes la imaginación es el único vehículo de su existencia, todo eso que unas veces se define como realismo mágico y otras como fantástico. Sea cual sea el calificativo, sus personajes son transgresores por su peculiar forma de enfrentar las circunstancias que les rodean, de actuar contra un yugo que los oprime, de enunciar un postura crítica y analítica de la realidad.

Ejemplo de ello es el relato titulado "El árbol", en el cual una mujer, víctima de la pobreza, solo conoce la cárcel y cuando sale es capaz de hacer todo (incluso matar) para regresar a ese mundo de encierro idealizado. En "El anillo", Camila se atreve a truncar un matrimonio para recuperar un anillo, objeto que adquiere el valor (más allá del material) de honor y dignidad. De esta forma, identificar las particularidades que caracterizan uno de los relatos de la autora contribuirá a percibir la relevancia de las categorías antes mencionadas como elementos de un andamiaje complejo que le permite a Elena Garro abordar temáticas o motivos presentes en el tejido social y cultural mexicano.

A continuación, se ofrece un análisis de tres categorías narratológicas, las cuales se proponen como herramientas de aproximación a la forma en que el mundo (construido en el relato) permite ser estudiado, teniendo en cuenta sus componentes en términos de espacio, tiempo y actores o personajes.

Análisis del relato "¿Qué hora es?"

Se inicia el análisis resaltando dos particularidades de esta narración: la primera es que, a diferencia del resto de relatos de *La semana de colores,* ocurre en el extranjero, en París, Francia. La segunda es referente a que el narrador como persona gramatical se manifiesta, predominantemente, en estilo indirecto; en tercera persona: "La extranjera cruzó el vestíbulo del hotel a grandes pasos. Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras" (Garro, 2006: 56). Los eventos de la diégesis se intercalan con los diálogos entre los personajes, de tal forma que la combinación de puntos de vista dota al relato de cierta imparcialidad necesaria para no juzgar a ninguno de los personajes o sus acciones.

La temática principal en este relato es el tiempo (irrecuperable) y entre los motivos que aborda se encuentran un amorío (entre Ignacio e Inés), la espera (de Lucía por Gabriel Cortina), el amor, que "es para este mundo y para el otro" (Garro, 2006: 53), (entre Gabriel y Lucía, y de Brunier y Gilbert hacía Lucía), así como la excentricidad con la que perciben los europeos a los sudamericanos (la percepción de los miembros del personal del hotel sobre Lucía).

En comparación con las otras narraciones, en *La semana de colores* hay pocos momentos de acción. Aunque es un relato breve, los instantes presentados son suficientes para configurar los rasgos más sobresalientes de los personajes (Brunier, Gilbert, Gabriel Cortina y Lucía Mitre) y sus participaciones en el desarrollo de la trama, además de los roles que cada uno representa cultural y socialmente. Los personajes necesitan puntos de referencia espaciales para demarcar los ejes de sus acciones y comportamiento. Por consiguiente, se presentan las particularidades de esa dimensión en el relato.

Espacio

En "¿Qué hora es?" el sistema descriptivo relativo al espacio empleado es limitado, por lo tanto, se especula que esta categoría no es la más importante. A pesar de esto, hay rasgos interesantes del espacio, por ejemplo, los modelos de organización taxonómico y lógico-lingüístico, así como la construcción de lo que Barthes (1991) llamó *efectos de realidad*.

En primer lugar, el tema descriptivo espacial predominante es un hotel. Es curiosa la forma en la que se enuncia, porque, aunque se describen sus atributos a lo largo del relato, el nombre del lugar, Hotel Príncipe, se revela hasta el antepenúltimo párrafo. De esta forma, el espacio parecería construirse como una especie de sinécdoque, las partes por el todo; mediante la descripción se genera la ilusión de espacio. Luz Aurora Pimentel (2017: 25) apunta que

> para "representar" —es decir, para significar— los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una "imagen" sino un cúmulo de efectos de sentido.

Crear o recrear esos espacios en la imaginación del lector mediante la representación es uno de los procedimientos para detonar la producción de sentido. Así se construye el microcosmos en el que acaecen las acciones de la narración. Lucía se registra en el hotel. Primero se aloja en una habitación costosa, después, conforme van menguando sus recursos, la reubican en una recamara menos ostentosa; ahí, en el cuarto más barato, pierde sus joyas y la vida mientras espera no solo al amor, sino también la empatía de quienes la juzgan sin conocer su historia.

De tal forma, "el nombre del objeto a describir —inmediatamente se constituye como tema descriptivo— se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o 'detalles' que van 'dibujando' el objeto" (Pimentel, 2017: 25). En este relato se recurre a modelos de organización de la realidad, a saber, a un modelo taxonómico, pero también uno lógico-lingüístico en el cual la relación dentro-fuera será importante.

Parecería que afuera está el movimiento de la vida, como cuando Brunier reflexiona acerca de cómo su vida se le escapa en la monótona rutina de su trabajo, mientras que "Afuera los automóviles de colores claros se llenaban y se vaciaban" (Garro, 2006: 54) o bien, cuando Gilbert le sugiere a Lucía caminar por la ciudad: "Mientras dan las nueve, ¿por qué no sale usted a dar un paseo por París? Si viera qué hermosos están los muelles, llenos de libros y de paseantes" (Garro, 2006: 68).

Lucía, en cambio, pasa el tiempo en su habitación. Al principio se sabe que incluso ingiere sus alimentos ahí, "Comía y cenaba en su habitación y no hablaba con nadie" (Garro, 2006: 63), no hay conocimiento de qué otra cosa hace, además de esperar; ella "permanecía invisible […] No, no dice nada. Sólo pregunta la hora […] La señora se quedó aún más quieta. Nunca tocaba el timbre ni pedía nada" (Garro, 2006: 60, 63, 65), la espera de Lucía es el ritmo normal del paso del tiempo; así se organiza la percepción del tiempo, se presenta como "sistema de referencia y principio de organización del texto" (Pimentel, 2017: 26).

Lucía no presta atención a lo que hay afuera. sin embargo, la narración presenta el espacio externo como variado, desde los nombres propios que sintetizan la realidad, como Europa, Austria, España, Portugal, París, Londres y México, hasta los comunes como llanuras, montañas, ciudad(es), muelles, palacio y caminos. Lucía hizo un viaje en avión a París y espera la llegada de otro, pero no hay más detalles; al igual que el despacho de Gilbert, no se sabe dónde o cómo eran esos lugares. De igual manera, se conoce poco de otros espacios mencionados en el relato, por ejemplo, no se sentía bienvenida ni parte de la casa de Ignacio, su marido: "La habitación inmensa de su casa […] El cuarto era enorme, estaba lleno de espejos y yo me sentía muy sola" (Garro, 2006: 66). Esta falta de definición de los espacios detona la acción del lector, como lo señala Mieke Bal (1990:51): "Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario".

También existen efectos de realidad que refuerzan la idea del espacio porque ayudan a desarrollar en la mente del lector la peculiar imagen del hotel, generalizado, sin rasgos definitorios: "un cuarto barato de un hotel de lujo […] cuarto estrecho […] la habitación de luz rosada […] la seda de las paredes del comedor ardía en llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa olían con la frescura que solo se encuentra en los jardines […] Los divanes y las sillas de época cubiertas de sedas de color pastel, los espejos, los ramos de flores silvestres y las alfombras color miel, le dieron la sensación de entrar al centro tibio del oro […] el cuarto vacío e intacto" (Garro, 2006: 53-72). Así se construye la dimensión del espacio, al tiempo que es un buen ejemplo del dominio de este recurso, porque aún sin enunciar muchos detalles, se percibe su rol en la trama.

Tiempo

Anteriormente se enunció que la definición de los rasgos espaciales y su tratamiento permite inferir que se pondrá atención a otros elementos. Entre ellos, el protagonista de este cuento es el tiempo. En este apartado se dará cuenta de sus particularidades, las cuales comienzan a proyectarse desde el título, "¿Qué hora es?", y la relación de Lucía Mitre con él. Para este trabajo, la protagonista no espera el paso del tiempo, ella es el tiempo, o bien, lo representa. No obstante, antes de especular más al respecto, es importante mencionar que la estructura interna de la narración se presenta de forma circular; la historia comienza con la muerte de Lucía y termina con un breve recuento de lo acaecido posterior a su muerte: la *visión* de Gabriel Cortina, su desaparición y los cinco hombres en el cuarto.

Por otro lado, se ubica el tiempo de la diégesis, en términos de Gérard Genette (1972). La historia de Lucía Mitre en París dura once meses; información que revela Gabriel Cortina al momento de su llegada —y la muerte de Lucía—: "Con voz juguetona, explicó que, desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410" (Garro, 2006: 71). También se dan a conocer los detalles temporales que definirán a dos personajes más. De Brunier se habla acerca del tiempo que ha trabajado en el hotel "¿Cuántos años hacía que, metido en aquel uniforme verde y dorado, cuidaba la puerta del hotel? Veintitrés años" (Garro, 2006: 53).

En cuanto a Lucía, se relaciona con su edad: "No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años" (Garro, 2006: 53). Además, se abordan un par de nociones concernientes a los meses: "Pasaron dos meses. De la gerencia del hotel preguntaron a la señora Mitre si pensaba seguir guardando la habitación 410 […] Habían pasado ya cinco meses desde la tarde en que la señora Lucía le había guiñado un ojo, y Brunier, a pesar de no haberla visto más, no la había olvidado […] Durante los dos meses que todavía vivió en el hotel, el señor Gilbert se negaba a comentarla" (Garro, 2006: 57, 61, 69). Estos periodos, relativamente extensos, se comparan con el único interés de Lucía Mitre: el paso de las horas.

Desde el instante en que Lucía llega al hotel se resalta su interés en conocer la hora. Es probable que no lo preguntara solo para saberlo, sino para demandar un reconocimiento del paso del tiempo. La mayoría de las ocasiones en que se enuncia la hora se hace con particular precisión; entre ellas: "Las nueve y cuarenta y cuatro […] Las nueve y cuarenta y siete […] Las seis y diez, señora […] tres horas y treinta y siete minutos […] las cuatro y cinco —contestó el hombre casi a pesar suyo […] Las doce y media de la mañana —contestó Brunier mirándola con desesperación […] pues dentro de nueve horas y diecisiete minutos […] Cuatro horas y veintitrés minutos (Garro, 2006: 53- 68). Es probable que estos detalles se hayan incluido con la intención de remarcar su trascendencia. Lucía no espera que el tiempo pase, el tiempo pasa porque Lucía espera. Así las menciones de las horas y sus segundos son fundamentales para el desarrollo de la trama. La palabra *hora* se menciona al menos 10 veces, en contraste con las cuatro inclusiones de los meses o años. A Lucía le importa esa unidad temporal que transcurre a través de ella.

Asimismo, el tiempo se evoca mediante adverbios como: *siempre, luego, nunca, después, hoy, tarde, temprano, ahora, pronto* y *mientras*, los cuales funcionan principalmente en el tempo narrativo, pues hay pausas descriptivas en las visitas de Gilbert y Brunier a la habitación de Lucía: "La señora Mitre se levantó con presteza y buscó adentro de su maleta un pequeño cofre de madera muy olorosa. Al abrirla respiró con deleite el perfume" (Garro, 2006: 67).

En lo relativo al tempo narrativo, constituido por cuatro movimientos esenciales (pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis), se identifican tres de ellos. La *escena* está presente cuando los policías, junto con Gilbert y Brunier, buscan a Gabriel y contemplan a Lucía en su lecho de muerte: "Sombríos, los cinco hombres se dirigieron al cuarto de Lucía Mitre para terminar con su triste diligencia. Al entrar en la habitación los policías se quitaron los sombreros y se

inclinaron respetuosos ante el cuerpo de la señora" (Garro, 2006: 72-73). El *resumen* se ejemplifica en el paso de los meses: "La primavera pasó con sus racimos de nieve y cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, volvió el invierno con sus teteras humeantes" (Garro, 2006: 65). Por su parte, la *elipsis* aparece cuando Lucía habla de Ignacio: "vivimos casados ocho años" (Garro, 2006: 66). Estos recursos o movimientos dotan al relato de cierto ritmo y brevedad atractivos para el lector.

Ahora bien, ningún personaje repara tanto en el paso de las horas como Lucía. A ellos les preocupa el origen de la extranjera o sus manías, "¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos […] Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro" (Garro, 2006: 56, 57). Aunque Gilbert conversa con Lucía en más ocasiones, para él es incomprensible lo que ocurre: "se sintió grosero junto a la dama vestida de color durazno que se transmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada" (Garro, 2006: 68).

Hasta cierto punto, el único que le concede verdadera atención a Lucía es Brunier, pero es demasiado pedestre para rumiar en la categoría del tiempo (irrecuperable) como lo hace ella; o bien, para comprender, igual que Gilbert, lo que la señora representa: "porque Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola" (Garro, 2006: 64). Ese fuego que consume a Lucía es el devenir del tiempo mismo, que arde y se esfuma cada segundo que pasa o quizá sea algo más, como se lo confía a Brunier quien, aunque obtuso, la respeta y se esfuerza por admirar la belleza del tiempo, aceptando al final del relato que él y Gilbert la amaban. Amor que se interpreta como admiración de la belleza del tiempo.

La reflexión de Lucía sobre el tiempo es compleja, pero —estilísticamente hablando— hace gala de prosa poética, pues está llena de recursos literarios como la metáfora, el símil, entre otros; además de simbolismos como la salamandra o la ciudad de los pájaros:

> —Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una enorme roca. Se construyeron ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado

> estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y rocas […]
>
> De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj. En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, todo de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: "¡Sal, Lucía!", corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra (Garro, 2006: 64-65).

De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Gheerbrant (2009: 454), la salamandra se asocia con el fuego: "los antiguos (la) suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse. Fue identificada con el fuego, del que es una manifestación viviente". Al igual que el fuego, el tiempo pasa por Lucía y no la consume, la hace trascendental. Además, en la misma fuente se menciona que "En la iconografía medieval, representa 'al justo que no pierde en absoluto la paz de su alma y la confianza en Dios en medio de las tribulaciones' (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 454), Lucía, a pesar de no tener dinero y estar a punto de ser echada a la calle, permanece apacible, imperturbable. Al respecto, Lucía interroga a Brunier sobre la existencia de las salamandras:

> ¿Y usted, señor Brunier, cuántas salamandras tuvo? —preguntó Lucía con interés, como si de pronto recordara que debía hablar más de su interlocutor y menos de ella misma.
> —Dos, pero ellas son verdaderas salamandras, no se quemaron en el fuego —contestó Brunier (Garro, 2006: 65).

Aunque Brunier habla de la realidad, no menos trascendente, se refuerza la idea de que Lucía es incomprendida por la mayoría de las personas con quienes convive en el hotel. Al igual que Luz Aurora Pimentel, Monika Fludernik (2009) considera que las discrepancias temporales merecen atención, porque representan un aspecto importante de la narración: "On the other hand, discrepancies between story time and discourse time must also be taken into account"[2] (Fludernik, 2009: 32). No obstante, estas solo existen como resultado de la presencia de dos líneas temporales a lo largo del texto, que además dan sentido a los acontecimientos, considerando tanto su disposición como su cronología diegética.

[2] Por otra parte, las discrepancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso deben tomarse en cuenta.

En este relato, las discrepancias temporales se manifiestan en la presencia de analepsis. Los principales saltos al pasado son, en primer lugar, los momentos en los que Lucía narra su vida con Ignacio: "Son muy caras… Cuánto rogué para que me las regalaran […] A Ignacio le veía en el comedor. El día que me escribió la carta me extrañó mucho, porque podía habérmelo dicho en la comida. Luego vi que esa era la mejor manera de decirme algo tan delicado" (Garro, 2006: 60, 66), o cuando Lucía rememora su país: "La señora Mitre se quedó buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país" (Garro, 2006: 69); sin embargo, la que más destaca está al inicio del relato: "La recordó perfectamente: venía seguida de dos mozos que le llevaban las maletas. No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años. Sin embargo, al pasar junto a él le sonrió con una sonrisa descarada" (Garro, 2006: 54-55).

Estas fracturas contribuyen a completar el perfil de Lucía Mitre, quien, a pesar de todo, permanece como un misterio. ¿Lucía está o estaba trastornada por la infidelidad de Ignacio? ¿Qué rol tiene Gabriel en su vida? Lo califican de amante, incluso ella, pero también se enuncia que ella estaba con él cuando aún habitaba la casa de Ignacio: "Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel" (Garro, 2006: 69), y no se conoce exactamente el momento en el que comenzó a estar con él o los motivos por los que se autoexilia en París y se rehúsa a pedir la ayuda de Ignacio. El tiempo no abona a resolver los enigmas, pero sí a dibujar un perfil de Lucía y el resto de los personajes.

Personajes

En este apartado se identificarán los personajes referenciales —aquellos cuyo rol social desempeña un elemento de la capa ideológica de la propuesta narrativa de Elena Garro—, además de los ejes semánticos a través de los cuales se estructuran, así como la forma en que se califica el ser y el hacer (lo que hace y cómo lo hace) del fenómeno narrativo personaje. De la misma manera, será relevante poner atención a los nombres propios asignados a estos entes. La propuesta de aproximación de este trabajo reúne elementos de los estudios de Philippe Hamon (1977), Mieke Bal (1990), Monika Fludernik (2009) y Luz Aurora Pimentel (2017).

De los personajes de este relato solo se conocen aspectos físicos de Lucía y Gabriel; del resto, solamente actitudes, lo cual rompe con la idea de que un personaje se construye a través de una detallada descripción física cuando, en realidad, lo que hace y cómo lo hace también aportan. Aunque ambas categorías son importantes, la segunda es definitoria en la narrativa de Elena Garro.

En el texto *Pour un statut sémiologique du personnage*, Philippe Hamon (1977) establece que en el estudio del personaje, la identificación del rol-temático es de gran ayuda. Estos pueden ser profesionales o familiares y materializan su inserción en un cuerpo social, donde solo se aceptan y perciben individuos funcionales por sus roles profesionales; jerarquías que, al mismo tiempo, determinan sus modos de relacionarse con otros y con lo real-ficcional. Entonces, a través del uso de modificadores descriptivos, generalmente adjetivos, se construye una imagen de quién es el personaje, lo que hace y cómo lo hace; al respecto, Monika Fludernik (2009: 46) asevera:

> The figures in a story may be indirectly characterized by their actions, and adverbs make a significant contribution to this process as they concretize actions and words and evaluate them too. It is not so much what a character does and says that is important, but how s/he behaves or speaks […] The adjectives and adverbs used in the course of a text often contribute more extensively to characterization than a detailed, one-off description of a person´s appearance or disposition such as those we regularly find at or near novel openings.[3]

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se presenta un recuento de los personajes, su rol temático y los atributos o características (principalmente de personalidad) que se mencionan en el relato. Lucía Mitre es la unidad de sentido más importante de "¿Qué hora es?", porque, además de desencadenar las acciones de la trama, es uno de los dos personajes con nombre y apellido, lo cual se convierte en su etiqueta semántica, a saber, "por un conjunto permanente y original de funciones y de calificaciones y por su distribución a lo largo del relato" (Hamon, 1977: 15).

[3] Las figuras en una historia pueden ser indirectamente caracterizadas por sus acciones y los adverbios tienen una contribución significante en este proceso en la medida en que concretizan las acciones y las palabras, al mismo tiempo que las evalúan. No son solo importantes las acciones o lo que dice el personaje sino cómo se comporta y habla […] Los adjetivos y adverbios empleados en el transcurso de un texto generalmente contribuyen extensamente a su caracterización, incluso más que una descripción excepcional de su apariencia o disposición como aquellas que solíamos encontrar en el principio o cerca del principio en los inicios de las novelas.

Su aproximación narrativa será fundamental en el texto, no es cualquier otra Lucía, es la señora Lucía Mitre. Su nombre es, en sí mismo, una carga de sentido, pues Lucía es un nombre de origen latino que significa *brillante* o *luminoso*.

Personaje	Rol temático	Atributos
Lucía Mitre	Extranjera, mujer, esposa, amante, señora	Ojos castaños, ojos color té, pelo sepia, sonriente; no era demasiado joven, treinta años; asombro perdido en la infancia; sonrisa descarada; viajera, acento extranjero, voz trágica, piernas delgadas y largas, asombrada, cara pálida, sonriente y delicada, sonrisa hospitalaria, gesto amplio y alegre, buenas maneras, ojos fatigados, sonrisa abierta de muchacho, vocación de ser salamandra, quieta, señora, agradecida, casada durante ocho años, sola, mejillas hundidas, manos temblorosas, huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos translúcidos, vestida de color durazno, transmutaba. A decir de Brunier: tenía actitudes infantiles, hechizada. A decir de Gilbert: era bella. Desde el punto de vista del narrador: vestía una amplia chalina de gasa color durazno, nerviosa.
Brunier	Portero	Respetuoso, supersticioso, portero; desconcertado, viejo, intranquilo; interés en la extranjera, pensativo, tristeza inexplicable, con una ira antigua y caballeresca.
Gabriel Cortina	Amante	Es como México, lleno de montañas y valles inmensos, joven, llevaba una raqueta, rostro asoleado y sonriente, voz juguetona, pantalones de franela, caso sport, elegancia infantil y americana, risueño.
Señor Gilbert	Gerente del Hotel Príncipe	Desconcertado, apenadísimo, impaciente, preocupado, descorazonado, voz melancólica, se sintió grosero, se sintió responsable por la suerte de aquella mujer, muy sonrosado y vestido con su impecable jacquet, vencido y melancólico.
Madeimoselle Ivonne	Encargada de las cuentas	Voz amarga
Albert	Camarero	
Marie Claire	Doncella	Carcajada rencorosa
Mauricio	Elevadorista	
Ignacio	Marido	El mejor de los hombres.
Suegra	Suegra	Envuelta en un kimono japonés, enojada por oír llorar a Lucía.

Los elementos que construyen su etiqueta semántica son positivos, a pesar de la *tragedia* de ser extranjera, de no tener dinero y de estar a la espera de un amante. Lucía nunca ofrece una mala cara o un mal gesto, al contrario, todos los adjetivos con los que se le califican son buenos: hospitalaria, delicada, alegre, buenas maneras, sonrisa abierta, gesto amplio, sonriente. Entre el ser y el hacer, el caso de Lucía no es ambivalente, está en una situación vulnerable, pero siempre se comporta de forma educada, incluso estoica: "Lucía Mitre le abrió la puerta. Lo miró sonriente, lo invitó a pasar y le ofreció asiento con su mismo gesto amplio y alegre" (Garro, 2006: 62), aunque es audaz, como se enuncia con el calificativo *descarada*, Lucía siempre es una señora, ni siquiera se refiere con resentimiento a Ignacio: "Sí, él es el mejor de los hombres. Siempre le viviré agradecida, señor Gilbert" (Garro, 2006: 66). Su carga semántica refuerza su rol temático, incluso se ubica como una amante que espera estoica, ecuánime ante la desgracia: "¿Por qué tienen ustedes tanta prisa...? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?" (Garro, 2006: 63).

Entre otro de los rasgos enunciados de Lucía, se encuentra una metáfora empleada para describir sus piernas: "Su abrigo corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras" (Garro, 2006: 55-56), esta comparación evoca una característica de libertad que enmarca su personalidad, la libertad de ser, aunque la juzguen, ella ama libremente, a pesar de tener el estigma de infidelidad. Finalmente, un elemento importante en la definición de su personaje es su vestimenta: "La viajera llevaba al cuello una amplia chalina de gasa color durazno cuyas puntas flotaban a sus espaldas como alas" (Garro, 2006: 55), el símil *como alas* y el color de la prenda de vestir llaman la atención, quizá por su ligereza ante la tragedia o para enfrentar el tiempo. Respecto al color, de acuerdo con Alphapedia (2022), está "asociado con la calma, que brinda refugio y que evita hundirse en el dolor o la decepción", emociones ante las cuales Lucía Mitre se rehúsa a ceder.

Otro de los agentes narrativos es Brunier. Los adjetivos que lo califican son escuetos; sin embargo, es el único que verdaderamente concede atención a Lucía y se preocupa por ella: "Brunier estaba intranquilo. Sabía que más tarde o más temprano, la señora se acabaría las perlas, una por una, y entonces tendría que irse a la calle. Esta idea lo mortificaba" (Garro, 2006: 60). Desde el primer contacto, los comportamientos de Lucía le provocan confusión: "Las señoras no sonreían así, sólo los muchachos, se dijo Brunier. Y para colmo, aquella señora le guiñó el ojo. Se sintió desconcertado" (Garro, 2006: 55). Esto no le obstaculiza ser empático con

ella y brindarle buenos deseos: "Dios te regalará muchos años —dijo el señor Brunier, inclinándose sobre ella y mirándole los ojos castaños: hojas marchitas que un viento frío barría en aquel momento lejos, muy lejos de ese cuarto estrecho" (Garro, 2006: 53). También la acompaña y procura en su lecho de muerte: "Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo" (Garro, 2006: 54).

Brunier, a diferencia del resto del personal, no la juzga, más bien, se compadece de ella: "Una ira antigua y caballeresca se apoderó de Brunier; 'pobre pequeña', se dijo pensando en Gabriel. '¡Pobre pequeña!' se repitió recordando a Ignacio" (Garro, 2006: 69). Apoya a Lucía, a pesar de no comprenderla. Brunier, en contra de su rol temático y de la diferencia en edades, *ama*, admira a Lucía y la procura hasta el último momento de su vida.

La oposición de rasgos entre Lucía y Brunier es importante en la configuración de personajes, como lo resalta la propuesta de Mieke Bal (1990), a saber, las *relaciones psicológicas*, *ideológicas* y *todo tipo de diversas oposiciones.* De estas tres, la más pertinente para este proyecto sería la segunda, pues "los actores deben entrar siempre en contacto con las oposiciones ideológicas que rigen en el mundo en el que evolucionan. La oposición entre lo individual y los representantes del poder, es a menudo de importancia" (Bal, 1990: 44). En el texto analizado, este marco de referencia ideológico es de importancia en la medida en que las motivaciones de los personajes se determinan por estas relaciones, que podrían ubicarse en categorías simplistas como la de hombres contra mujeres, poseedores contra desposeídos, normales/cuerdos frente a los anormales/locos.

El tercer personaje que destaca es Gabriel Cortina, definido por relaciones de semejanza con Lucía, por ejemplo, ambos tienen nombre y apellido; los adjetivos para describir cómo lo perciben los demás son muy similares, por no considerarlos idénticos. Aunque su rol temático es el de amante, no sabemos mucho del amorío, solo que visitó a Lucía por las noches en la casa de Ignacio, después de que la suegra la escuchaba llorar. Entonces, da la impresión de que Gabriel es quien la consuela, no la suegra: "por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel" (Garro, 2006: 69). Por otra parte, se le describe mediante una comparación: "Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos… Siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes" (Garro, 2006: 69). En esta se alude a rasgos geográficos y su símil con los árboles es digno de resaltarse: Gabriel no cambia, muta, igual que ella. Ella en el fuego, él en la apariencia.

Él es otro de los personajes de quien se conoce nombre y apellido; su nombre evoca a un arcángel de las religiones abrahámicas con un rol de mensajero. ¿Gabriel Cortina llegó solo por el alma de Lucía o el mensaje que llevaba era la confirmación de que Lucía no mentía cuando les decía que él se presentaría?: "¿Muchos días...? Pero si Gabriel llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete minutos. ¿Por qué tienen ustedes tanta prisa…? ¿Nunca han visto a nadie que espera a su amante todo el día?" (Garro, 2006: 63).

Ahora bien, personajes como Madeimoselle Ivonne, Albert, Marie Claire y Mauricio, que son parte del personal del hotel, tienen un rol temático asignado que se define en comparación con Gilbert y, principalmente, con Brunier. Ellos son quienes juzgan y se burlan de Lucía por ser una extranjera que espera a su amante y, además de loca, la catalogan de extravagante y especulan sobre la extensión de sus bienes:

> —¿Qué? ¿La sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta en un sillón y pregunta: "¿Qué hora es?" Marie Claire, después de imitar la voz y los ademanes de la extranjera, se echó a reír.
> —¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos.
> —Algo le pasa —comentó Brunier pensativo.
> —Está esperando a su amante... —exclamó Marie Claire soltando una carcajada rencorosa
>
> […]
>
> —¡Es una extravagante! —dijeron en la administración.
> —Los ricos pueden serlo. ¿Qué le importan esos francos si en su país tiene cien mil caballos y trescientas mil vacas? —replicó madeimoselle Ivonne con voz amarga y dejando por unos momentos las cuentas para entrar en la conversación.
> —Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro (Garro, 2006: 56-57).

En estos personajes se materializa la percepción eurocentrista, se conforman representaciones de prejuicios y hostilidad hacia los extranjeros, a quienes catalogan de incapaces de pensar, carentes de educación, excéntricos, llenos de rarezas y obsesiones.

Finalmente, se abordan dos personajes más: Ignacio y su madre. De ella se conoce su peculiar tipo de vestimenta nocturna (kimono japonés), que se asocia con el lujo y con un alto poder adquisitivo. Este se reafirma en las habitaciones de su casa, que eran enormes y estaban llenas de lujos: "Recuerdo que la noche de la cena, la seda de las paredes del comedor ardía en

llamas pequeñísimas, y que las flores de la mesa olían con la frescura que solo se encuentra en los jardines" (Garro, 2006: 69). Respecto a Ignacio, a pesar de que Lucía lo describe como el mejor de los hombres, la simple mención de su nombre evoca el vacío, una carencia de significado: "Madame Mitre se quedó mirando al vacío, como si la palabra marido la hubiera transportado a un mundo hueco" (Garro, 2006: 60). Aunque se mencionan, estos personajes solo juegan un rol referencial; su existencia carece de atributos que permitan crear un retrato más detallado e incluso completarlos; es decir, el engaño de Ignacio fracturó a su esposa y su madre solo se molestaba por el sufrimiento de Lucía.

Conclusiones

Los hallazgos derivados del análisis del cuento se pueden resumir en los siguientes puntos: resalta en la colección por ser el único que acontece en el extranjero; el narrador en tercera persona se intercala con diálogos entre los personajes, lo que le confiere un grado de imparcialidad; su temática principal es el tiempo; entre los motivos que se abordan, se encuentra la discriminación de una adúltera y extranjera, la espera, el amor y la excentricidad con la que se percibe a los sudamericanos desde el eurocentrismo. En lo concerniente al espacio, se emplea un tema descriptivo: un hotel peculiar porque no incluye rasgos o elementos definitorios, pero que resulta fundamental para las acciones narradas. Se emplean modelos taxonómicos y lógico-lingüísticos para narrar los lugares.

También es fundamental la oposición dentro-fuera, porque en la primera categoría se percibe el paso del tiempo; y en la última, el movimiento de la vida. Como se infiere por asociación con el título, el tiempo es el protagonista del relato. No se refiere a que este exista como personaje, sino a la relación de Lucía Mitre con él. También ella representa el tiempo, lo cual, además de desencadenar las acciones de la trama, la vuelve la unidad de sentido más importante. En cuanto a la estructura interna del relato, se percibe una narración circular; sin embargo, Lucía se enfoca en el transcurrir de las horas, le interesa esa unidad que pasa por ella. Se emplean, al menos, tres movimientos del tempo narrativo: escena, resumen y elipsis. El personaje de Lucía Mitre ofrece una reflexión compleja y hermosa (estilísticamente hablando) sobre el tiempo.

La analepsis es la discordancia temporal predominante. La categoría *tiempo* no contribuye a descifrar los enigmas presentes en la historia, pero su rol o función es la de delinear a los personajes, ya que se ofrecen pocos elementos físicos de ellos y se pone mayor atención en sus actitudes. Lucía se describe con adjetivos que le otorgan características positivas a su personalidad, por lo que su carga semántica refuerza su rol temático. A pesar de sus desafortunadas circunstancias, como la falta de dinero o su condición de adultera, es un ser bueno.

El rol temático de Burnier (portero) o la diferencia de edad entre él y Lucía, no le impiden procurarla y velar por ella. Gabriel Cortina, al igual que Lucía, son los únicos personajes con apellido. Gabriel, el amante, se define por las relaciones de semejanza con Lucía, por lo que su percepción exterior es similar. Se definen con el empleo de metáforas que los dota de una cierta belleza; tienen algo más que su amor en común: ambos transmutan, ella en fuego, él en apariencia. Los personajes de este relato se manifiestan tanto como productos de la construcción del texto como reconstrucciones del lector. Rompen con las representaciones dominantes en la literatura; Lucía no necesita de su marido para redimirse, su muerte es su salvación.

El trabajo literario de Elena Garro merece gran atención por la variedad de recursos empleados; sin embargo, para la literatura hispanoamericana, sus aportaciones solamente empezaron a tomar relevancia después de los años noventa, cuando comenzó a crecer el número de entusiastas dispuestos a investigar *el fenómeno Elena Garro*. Esto indica que aún hay áreas de su producción que no han sido revisadas y valoradas. Una de las principales razones extraliterarias que desvían la atención de sus aportaciones literarias es tratar de descifrar al complejo personaje de Elena Garro en la escena cultural, además de su personalidad de diversas dimensiones, su lucha por los campesinos, su constante persecución de justicia o el ostracismo social al que fue condenada.

En su obra existen diversos rasgos que la singularizan dentro de lo que el escritor Juan Vicente Melo llamó la *generación de la desgracia*, de la que él mismo formaba parte y de donde destacan nombres como Pita Amor, Nellie Campobello, María Izquierdo, Rosario Castellanos y, un poco más tarde, Inés Arredondo.

Este grupo de mujeres (incluida Garro) tuvieron una sensibilidad particular dentro de un México que tal vez no estaba listo para sus peculiares formas de mirar la realidad y testimoniar, sin intención, las condiciones culturales de la época, resaltando el valor social de la literatura como producto cultural.

Ahora, si bien los personajes en los relatos se manifiestan como construcción del texto, el lector tiene la responsabilidad de reconstruirlos. Así, la enunciación de etiquetas semánticas y los atributos otorgados a cada uno de ellos son importantes para dar forma a la trasgresión, entendiéndola como una percepción de la belleza que tiene su origen en el cambio de elementos que no legitiman el orden establecido, su ideología y el cumplimiento de las normas o valores.

Los personajes creados por Elena Garro no cumplen con el rol de clase ni con el estereotipo de su condición, fracturan los paradigmas dominantes en la literatura mexicana de su época. Lucía no necesita a su marido para que la salve o la redima, puesto que ella, desde una percepción contemporánea, es una mujer empoderada frente a su realidad. De esta forma, se convierte en un personaje destacado, al cual las circunstancias no limitan, todo lo contrario, la engrandecen por la forma de enfrentar sus circunstancias, por su estoicismo y sus atributos positivos.

Es así como el relato materializa la particular forma en la que Elena Garro estructura la realidad proponiendo una manera peculiar de percibir el trato xenofóbico y discriminatorio que experimenta una mujer sola, violentada, despreciada por ser la amante, la adultera, la excéntrica, llena de manías, *extranjera* (latinoamericana) en Europa. A pesar de que estos rasgos pueden considerarse como elementos de la dimensión social abordada en otras obras de la autora, dada su conocida tendencia a involucrarse con causas sociales y las abundantes injusticias en la historia de México, la interpretación de este particular relato abre las fronteras para volver la vista a temas tan vigentes en el entorno nacional e internacional como la xenofobia y las expectativas de género.

El personaje de Lucía parecería tener condiciones de vida estables: casada, con un marido rico poseedor de bienes; sin embargo, también son desfavorables: engañada, adúltera, sola en el extranjero. No obstante, logra desprenderse de la carga impuesta, ella no necesita a su marido, no espera que alguien la ayude; rompe con la representación de la mujer de su época.

Por otra parte, aunque el relato aborda uno de los temas centrales en la obra de Elena Garro, el tiempo, la propuesta se renueva al encarnarlo en una mujer con las características de Lucía Mitre. Si se tuviera que elegir el mejor color para este relato, sería el melocotón; ese que porta Lucía y del cual se desprende una percepción de feminidad y desamparo, que la protagonista enfrenta triunfante a pesar de todo.

Finalmente, Elena Garro elige como sujetos ficcionales a miembros con un rol vulnerable en la sociedad (de ese o de este tiempo): indígenas, niños, o mujeres. Además, se evocan y configuran de tal forma que su ruptura, es decir, la trasgresión de la realidad o de su rol social, el hacer y cómo lo hacen, resalta la importancia de los productos culturales; en donde todos los seres frágiles e indefensos pueden ser capaces de encarnar valentía y coraje para perseguir sus objetivos. En el caso de Lucía, esperar la muerte con estoicismo.

Elena Garro produjo una revolución contra las convenciones de la época al incluir en sus relatos personajes atípicos, vulnerables. Las temáticas abordadas y la configuración formal se manifiestan en el espacio y el tiempo; además, el contenido de sus relatos articula elementos que ubican sus narraciones en una percepción estética en la que todo lo marginal puede contener su dosis de belleza si se sabe poner atención más allá de las apariencias, las expectativas, las etiquetas y los roles. La representación de las mujeres encarnada en Lucía Mitre cuestiona una identidad impuesta que la desestima socialmente por ser mujer.

Los personajes creados por Elena Garro son representaciones que deben tomarse en cuenta para promover una realidad más incluyente y renovar las imágenes que presentan los medios de comunicación masiva. El pensamiento crítico es necesario para repensar las estructuras simbólicas que aún imperan en nuestro entorno nacional y que siguen marginando, violentando y negando los derechos de estos grupos vulnerables. La única forma para construir un país y una región justas, empáticas, respetuosas y en paz es examinar y criticar las normas sociales, las estructuras de poder y las ideologías que favorecen condiciones de desigualdad.

Es así como este relato nos ayuda a aprehender la realidad contemporánea y darle sentido al eco del rol de las mujeres en la sociedad latinoamericana actual. Los productos culturales, la literatura en este caso, contribuyen al desarrollo de una postura crítica que nos

ayuda a aprehender y darle sentido al mundo en el que cada vez se privilegia más la reproducción de estereotipos sobre el valor de la ruptura y la transgresión como oportunidad para cuestionar una identidad impuesta como norma.

Referencias

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (1991). *Análisis estructural del relato*. México: PREMIA.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos* [en línea]. Barcelona: Herder.

Fludernik, M. (2009). *An introduction to Narratology*. Londres: Taylor & Francis Group.

Garro, E. (2006). *La semana de colores*. México: Porrúa.

Genette, G. (1972). *El discurso del relato*. París: Editions du Seuil.

Hamon, P. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage en Barthes, R. et al. Poétique du récit*. París: Seuil.

Lopátegui, P. R. (2006). *Diálogo con Helena Paz Garro en La semana de colores*. México: Porrúa.

Mora, G. (2018). "Correspondencia desde España: Obra y vida de Elena Garro". En Mora, G. y L. Melgar (eds.), *Elena Garro. Lectura Múltiple de una personalidad compleja* (pp. 98-130). México: et al contenidos.

Pimentel, L. (1998). *El relato en perspectiva*. México: UNAM / Siglo XXI.

Rosa Nelly García Montero: Doctorante en Humanidades: Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente se desempeña como docente de inglés en el Centro de Enseñanza de Lenguas, Universidad Autónoma del Estado de México; también labora como profesora de cátedra en diversas asignaturas de las áreas de español, literatura y ciencias sociales del Departamento de Humanidades y Lenguaje en la escuela preparatoria y de la Escuela de Humanidades y Educación del Sistema Tecnológico de Monterrey Campus Toluca.

Contribuciones desde Coatepec

ISSN: EN TRÁMITE, NÚMERO 40, ENERO-JUNIO 2024, PÁGINAS 209-216
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, MÉXICO

La alfarería tzeltal en Ejido Lacandón y Villa Las Rosas, Chiapas

Tzeltal pottery in Ejido Lacandón and Villa Las Rosas, Chiapas

Elizabeth Puch Ku*

Resumen: Este trabajo sobre la cerámica consiste en dar a conocer las técnicas tradicionales de la alfarería en dos comunidades tzeltales en la Selva Lacandona: Lacandón y Villa Las Rosas, Ocosingo, Chiapas, México. La importancia de resaltar este tipo de trabajo reside en documentar las diferentes técnicas de elaboración; la riqueza cultural en la producción, especialización, tiempos de elaboración, variedad de vasijas, el taller, los insumos, las herramientas; y las decisiones que toma la alfarera —según sus conocimientos y experiencias— en la elaboración de la cerámica.

Palabras claves: Selva Lacandona, alfarería, continuidad cultural, técnicas culturales, cerámica.

Abstract *This study on ceramics is to make known the traditional pottery-forming techniques from two Tzeltal communities living in the Lacandona Rainforest: Lacandon and Villa Las Rosas, Ocosingo, Chiapas, Mexico. onducting this research in the places stated above is important since different forms of cultural continuity for pottery-making have been documented. The cultural richness with regard to the knowledge of production, specialization, times of manufacturing, vessel types, the workshop, supplies, tools, and decisions taken by the potter demonstrates the knowledge required for pottery-making.*

Keywords *Lacandona Rainforest, pottery, cultural continuity, cultural techniques, ceramics*

*Proyecto: Entre Barro, Manos y Experiencia, Yucatán, México, oxkin2001@yahoo.com

RECEPCIÓN: 05/09/2023
ACEPTACIÓN: 10/10/2023

Introducción

Este trabajo sobre la cerámica tiene como propósito dar a conocer las técnicas tradicionales de la alfarería en dos comunidades tzeltales: Lacandón y Villa Las Rosas, Ocosingo, Chiapas, México. Para esta investigación me centré en recopilar y registrar los conocimientos del oficio de la alfarería, con esos elementos puedo mencionar y difundir el trabajo artesanal a partir de las técnicas y las experiencias de cada alfarera. La importancia de resaltar el trabajo de estos lugares reside documentar la presencia de diversas formas de continuidad cultural en la elaboración de las piezas cerámicas.

La actividad de la producción cerámica se ha desarrollado, por lo menos, durante cuatro generaciones de alfareras de las que aún se conservan elementos y rasgos de la tradición en el trabajo y manejo de la cerámica de origen prehispánico que aún perviven en estas comunidades contemporáneas. La riqueza cultural sobre el conocimiento de la producción; especialización; tiempos de elaboración; variedad de vasijas; el taller; los insumos; las herramientas y las decisiones que muestra la alfarería en la posesión de conocimientos en la elaboración de la cerámica.

En este texto se exponen los casos de 12 alfareras –11 del Ejido Lacandón y 1 del Ejido Villa Las Rosas–. La selección de estas informantes funcionó como pieza clave para tener información más detallada sobre los procedimientos de la manufactura cerámica. Como se verá a lo largo de este escrito cada pieza cerámica es inseparable de su creador, ya que hay una relación mutua en el conocimiento de los insumos y la experiencia de la alfarera, que serán descritos a continuación.

Ejido Lacandón y Villa Las Rosas

El área se ubica en la región de las Tierras Bajas de la Selva Lacandona; región caracterizada por una exuberante vegetación en flora y fauna; acompañada de ríos y lagunas que hacen de esta región un lugar excepcional para abordar diversos temas de interés (figura 1).

Una de ellas es la alfarería, oficio practicado en su mayoría por mujeres que han conservado técnicas de antaño para manufacturar diversas piezas cerámicas. Es importante contextualizar los procesos tecnológicos de la cerámica y tener una visión más detallada de la alfarería que enseguida describo.

Figura 1. Localización de los ejidos Lacandón y Villa Las Rosas



Fuente: Mapa editado por Adriana Gaytán.

Búsqueda de materia prima

Las artesanas de Ejido Lacandón y Villa Las Rosas hacen uso de las arcillas —barro blanco, amarillo, gris y rojo—, desgrasante *baax* —piedra caliza sedimentaria— y pigmentos *sa'ik* —es un mineral de forma irregular, de color rojo y negro— que se halla directamente en los bordes de los ríos, en los patios de sus viviendas o en los alrededores del ejido, ya que ambas comunidades están asentadas sobre asentamientos arcillosos.

Preparación de la pasta

Los elementos básicos que se requieren para elaborar la pasta son las arcillas, desgrasantes y agua. En este primer momento de la cadena operativa la artesana, con sus hábiles manos, amasa la pasta manualmente por un tiempo prolongado; hasta que se logre que el barro esté flexible y maleable, y garantice la calidad y seguridad de la masa, la cual es determinada a través del tacto (figura 2).

Figura 2. Proceso de amasado



Fuente: Alfarera Eusebia Demecio.

Después de haber mezclado la arcilla con agua, haber añadido el desgrasante y que ambos se hayan transformado en una masa homogénea, se empieza la manufactura cerámica con las técnicas de modelado y enrollado.

Modelado

La técnica de modelado consiste en que una vez obtenida una pasta maleable la artesana forma una bola de arcilla de tamaño considerable, según la pieza que ha pensado elaborar. La técnica de modelado usualmente se ejecuta para elaborar cuencos, platos, salseros, saleros, incensarios, figuras zoomorfas y antropomorfas.

Modelado-enrollado

Una segunda técnica que practican las alfareras tzeltales es el modelado y enrollado. El modelado se realiza con los dedos, formando una base cóncava que funciona como base o soporte de la vasija; posteriormente la manufactura cerámica continúa con la técnica del enrollado, que se forma por medio de cordones. Con esta técnica es posible manufacturar piezas cerámicas como ollas, sartén, comales, vaso, jarra, cafetera, entre otras.

Algunos instrumentos en el trabajo de la alfarería tzeltal

Para trabajar el barro, las alfareras de Lacandón y Villa Las Rosas requieren de pocas herramientas: el torno o mesa de trabajo, si es que así se le puede llamar, consiste en un trozo de madera o un bloque de piedra caliza; otros utensilios de origen natural son las espinas, hojas o tallos de los árboles; pulidores y caracoles recolectados en el río; también se apoyan de objetos reciclados, como las cubetas de plástico, palanganas, cucharas, bolsas de malla del mercado, pichel de peltre, machetes rotos, clavos; y reutilizan algunas piezas cerámicas, como los cuencos.

Una vez finalizada la elaboración de las piezas cerámicas éstas son llevadas al área de dormir y se dejan secar durante ocho o veintitrés días, según la tradición de enseñanza de la alfarera. Durante el proceso de secado las vasijas estarán bajo los cuidados necesarios, para después realizar un siguiente paso: el raspado y el lijado al exterior e interior de la pieza cerámica.

Decoración

Durante el proceso de secado se realiza algunos motivos geométricos, figuras fitomorfas y siluetas de corazones. Tales incisiones se realizan con el auxilio de un clavo o bien de una ramita de cualquier árbol.

Otro tipo de decoración que se da en algunas piezas cerámicas después de su cocción es el pigmento de *sa'ik*. Este mineral de color rojo y negro se diluye en agua y la artesana, con el auxilio del tallo de la ramita de un árbol, realiza los motivos geométricos al exterior e interior de las piezas cerámicas.

Cocción

En esta etapa se incluye el secado, el cual permite eliminar humedad y dar contracción a la estructura de las piezas cerámicas. La obtención de la leña de zapote, *tzelel* o cualquier otra madera son recolectados en la milpa, es un trabajo principalmente femenino, aunque también ayudan los hijos.

Cuando las vasijas están completamente secas, éstas son depositadas una por una en el horno al aire libre. Por lo general los hornos se sitúan en el patio de las viviendas o dentro de la misma –fogón tradicional o moderno–, lo cual refleja un grave problema ambiental y de salud para las personas que habitan el hogar (figura 3).

Figura 3. Acomodamiento de los comales durante su cocción



Fuente: foto propia.

Al finalizar la cocción las alfareras acostumbran realizar otros detalles técnicos a las piezas cerámicas, por ejemplo, vaciar el agua de nixtamal, pozol y agua de cal que funciona como sellador de los poros de las vasijas e indica que las piezas cerámicas están listas para usarse (figura 4).

Figura 4. Pozol que funciona para sellar los poros de la vasija



Fuente: Alfarera Anita Ardines.

Para las alfareras la etapa de cocción es considerada la más importante en la manufactura cerámica, ya que pone a prueba los conocimientos necesarios para determinar si cumplieron los pasos para tener un resultado adecuado.

Color

Las tonalidades de las piezas cerámicas son de color naranja.

Piezas

Dentro de la tradición cerámica tzeltal se registró cuatro tipos cerámicos: a) culinario –comal, olla, cuenco, sartén, plato, jarra, vaso–, b) ritual –incensarios–, c) de figuras –antropomorfas y zoomorfas– y d) de innovación –cafetera, servilleteros–.

Reutilización

Los restos de la arcilla raspada y los que presentan alguna fisura durante el proceso de secado son remojadas en agua y sirven para elaborar nuevos objetos cerámicos.

Creencias

A lo largo de mis visitas en Ejido Lacandón y Villa Las Rosas pude observar que las creencias, como son: el canto de la cigarra, cuando una mujer está embarazada o bien el caso de un aborto, permean momentos claves en la manufactura cerámica. Pasar por alto las prescripciones, los cuidados recomendados, las creencias y los mitos genera un mal resultado en la producción cerámica.

Usos tradicionales

Hoy en día, la producción cerámica debe cumplir una función específica: cocinar los alimentos, tostar semilla, servir la comida, como objeto ritual o decorativo (figura 5).

Figura 5. Comal para tostar café



Fuente: Alfarera Catalina Vázquez Pérez.

Comercialización

Cuando las vasijas quedan listas para su venta éstas se comercializan en Monte Líbano, Najá, Zaragoza, El Tumbo y Tehuacán.

Comentarios

Como se logró leer a lo largo del texto las distintas formas de elaborar la alfarería en Ejido Lacandón y Villa Las Rosas nos muestra los distintos ángulos del oficio de la alfarería y como a través de sus conocimientos, la alfarera ejerce está practica siguiendo la tradición de sus mentoras.

> La alfarera considera que la elaboración de cada pieza cerámica sea por encargo, por necesidad económica o porque tiene el material en su taller le permite ejercer las técnicas de modelado y enrollado que servirán para crear diversas piezas cerámicas, como son: comales, ollas, sartén, cuencos, entre otras.
>
> La heterogeneidad de los objetos cerámicos y su función doméstica, de ritual y de adorno nos da una idea de la necesidad de estos productos en la vida cotidiana de las alfareras y no alfareras tzeltales. Su utilidad demuestra su identidad frente al mundo actual y que pese a la globalización se mantiene arraigado en el conocimiento tradicional de la alfarería y como ésta es valorada en la zona de la Selva Lacandona.
>
> Ejidos como El Tumbo, Najá, Zaragoza, entre otras comunidades identifican a las alfareras como las conocedoras de este oficio porque saben cómo elaborarlas y los tiempos para manufacturarlas. Esto refleja que el trabajo de la alfarería toca un trasfondo de la cultura intangible que a través de la enseñanza-aprendizaje de una generación a otra se continua la tradición cerámica.

Elizabeth Puch Ku: actualmente, trabaja en la difusión cultural y académica del Proyecto: Entre Barro, Manos y Experiencia. Entre sus publicaciones se encuentran: *Tradición cerámica en dos comunidades tzeltales: Lacandón y Villa Las Roas, Chiapas*. Editorial: El Nido del Fenix 11/06/22. "La tradición cerámica en Ejido Lacandón y Villa Las Rosas, Chiapas. Un estudio etnográfico o etnoarqueológico", en Revista *Chicomoztok*. Universidad de Autónoma de Zacatecas. Julio-diciembre 2022. Su línea de investigación es Arqueología Mesoamericana.