

ISSN: 1870-0365

Contribuciones desde

Coatepec

NUEVA ÉPOCA · NÚMERO ESPECIAL · TOLUCA, MÉXICO, 2019-2020



REVISTA DE HUMANIDADES
Publicación semestral de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Autónoma del Estado de México



Contribuciones desde **Coatepec**

Revista de Humanidades

Publicación semestral de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.
TOLUCA, MÉXICO, NÚMERO ESPECIAL, 2019

ISSN-I870-0365

<http://revistacoatepec.uaemex.mx>
www.redalyc.org



Contribuciones desde Coatepec

Es una publicación científica de la Facultad de Humanidades, organismo de la Universidad Autónoma del Estado de México, México, institución donde trabajan los miembros de su Comité Editorial y de su Consejo de Redacción. Difunde resultados originales de investigación. Por tanto, su objetivo es abrir un espacio para la comunicación entre investigadores, profesores, estudiantes y profesionistas dentro de las humanidades. Todo artículo que se postule será sometido a un proceso de dictamen académico mediante el sistema de pares ciegos. Lo manifestado en ellos es responsabilidad de los autores. Se autoriza la reproducción parcial o total haciendo mención de la fuente.

Contribuciones desde Coatepec. Nueva época, es una publicación semestral editada, publicada y distribuida por la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Facultad de Humanidades. Av. Universidad esq. Paseo Tollocan s/n, Cerro de Coatepec, Ciudad Universitaria, CP 50110, Toluca, Estado de México, México, Teléfono: 52 (722) 2 13 14 07, Fax: 52 (722) 2 13 15 33, rcontribucionesc@uaemex.mx. Editor responsable: Ignacio Bárcenas Monroy. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2012-100412440000-102, ISSN: 1870-0365, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de Título No. 11160, Licitud de Contenido No. 7789, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Editorial Cigome, S.A. de C.V., vialidad Alfredo del Mazo No. 1524, Exhacienda La Magdalena, .P 50010, Toluca, Estado de México.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor.

Se autoriza la reproducción y/o utilización de los materiales haciendo mención de la fuente.

Ejemplar gratuito

El contenido completo de *Contribuciones desde Coatepec* puede consultarse gratuitamente en:

<http://revistacoatepec.uaemex.mx> y en www.redalyc.org

Revista incluida en el índice:

REDALyC

(Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal)
de la Universidad Autónoma del Estado de México

y en las siguientes bases de datos:

LATINDEX-Catálogo

(Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas
de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

CLASE

(Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
de la Dirección General de Bibliotecas
de la Universidad Nacional Autónoma de México

Consejo Editorial Internacional

Alejandro Tortolero, *Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*, México.

Alfredo Torero Fernández de Córdova†, *Universidad de Leiden*, Holanda.

Antonio Colomer Viadel, *Universitat de València*, España.

Arturo Andrés Roig, *Universidad de Mendoza*, Argentina.

Bernardo García Martínez†, *El Colegio de México*, México.

Boris Emélianov, *Universidad de los Montes Urales*, Rusia.

Brian Connaughton, *Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa*, México.

Felipe Reyes Palacios, *Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México*, México.

Francisco Albizúrez Palma, *Universidad de San Carlos*, Guatemala.

Françoise Perus, *Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México*, México.

Gerald Martin, *Universidad de Pittsburgh*, Estados Unidos.

Guadalupe Ruiz-Giménez Aguilar, *Asociación de Investigación y Especialización sobre Temas Iberoamericanos*, España.

Jorge Cabrera Bohórquez, *Programa Memoria del Mundo, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*.

José Luis Petruccelli, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, Brasil.

José Luis Rubio Cordón, *Universidad Complutense de Madrid*, España.

Jurandir Malerba, *Universidad Estadual de Maringá*, Paraná, Brasil.

Lancelot Cowie, *University of The West Indies*, Trinidad y Tobago.

Leopoldo Zea†, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México.

María Rosa Palazón Mayoral, *Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México*, México.

Marie-Thérèse Varlamoff, *International Federation of Library Associations and Institutions, Core Programme for Preservation and Conservation, Biblioteca Nacional*, Francia.

Martin Lienhard, *Universidad de Zurich*, Suiza.

Massimo Mastrogregori, *Universidad de Roma "La Sapienza"/Rivista Storiografia*, Italia.

Mauricio Beuchot, *Universidad Nacional Autónoma de México*, México.

Mauro Carbone, *Universidad de Lyon*, Francia.

Miguel Ángel Tenorio, *Sociedad General de Escritores de México*, México.

Óscar Zanetti Lecuona, *Instituto de Historia, Universidad de La Habana*, Cuba.

Raúl Zermño, *Universidad Autónoma del Estado de México*, México.

Ricardo Melgar Bao, *Escuela Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México.

Stéphane Ipert, *Centre de Conservation du Livre*, Arles, Francia.

Tomás Calvo Buezas, *Universidad Complutense de Madrid*, España.

Wilebaldo López, *Sociedad General de Escritores de México*, México.

Contribuciones desde **Coatepec**

Revista de Humanidades
Publicación semestral de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.
NUEVA ÉPOCA, NÚMERO ESPECIAL, 2019
ISSN-1870-0365

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	11-13
Artículos originales de investigación	
Reseñas, documentos y traducciones	

Contribuciones desde **Coatepec**

Journal of Humanities

*Biannual publishing of Facultad de Humanidades (Faculty of Humanities)
of the Universidad Autónoma del Estado de México (Autonomous University of the State of Mexico), Mexico.*

NEW AGE, SPECIAL ISSUE, 2019

ISSN-1870-0365

TABLE OF CONTENTS

<i>Presentation</i>	11-13
<i>Original articles of research</i>	
<i>Reviews, documents and translations</i>	

La Virgen del Popolo de Pátzcuaro y el posible uso de calcas en su elaboración

Virgen del Popolo from Pátzcuaro and the possible tracing in its elaboration

Carlos Alfonso Ledesma-Ibarra*

Resumen: En el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro se conserva una pintura de la Virgen del Popolo que, según la documentación procedente del virreinato, es una de las copias de la famosa *Salus Populi Romani*, realizada en Roma durante la segunda mitad del siglo XVI. Aunque enviaron cuatro de estas copias a la Nueva España, actualmente solo se conoce el paradero de dos: una, la aludida anteriormente, la otra, trasformada en *collage* a finales del siglo XVII, y bajo el resguardo de la Pinacoteca del templo la Profesa. Cabe mencionar que la obra ubicada en Michoacán lamentablemente no ha sido estudiada a profundidad, esto debido al lugar que ocupa en el retablo principal del templo, y la negativa por parte de los devotos y las autoridades clericales a moverla. Así, en este escrito se abordan aspectos históricos e iconográficos de ambos cuadros, además se documenta una comparación entre una calca del *collage* de San Lucas pintando a la Virgen del Pópolo de Juan Correa y una impresión de una fotografía a tamaño natural de la pintura de Pátzcuaro. Este ejercicio comparativo permitió incrementar el conocimiento alrededor de la obra que se resguarda en el templo de la Compañía en Pátzcuaro.

Palabras clave: Virgen del Popolo, Arte virreinal, Pátzcuaro, Calca, Jesuitas.

Abstract: In the temple of San Ignacio de Loyola in Pátzcuaro a painting of the Virgen del Pópolo is preserved, which, according to the documentation from the viceroyalty, is one of the copies that was made in Rome of the famous “*Salus Populi Romani*”, during the second half of the 16th century. Four of these paintings (copies) were sent to the New Spain and, currently, we know the whereabouts of only two of them. One is the aforementioned and the other was transformed into a Collage back in the 17th century and it is under the shelter of the Pinacoteca of la Profesa Temple. In this paper we present a brief history of both paintings. It is worth mentioning that, unfortunately, the work located in Michoacán has not been formally studied in depth because of its location in the main altarpiece of the temple and the devotees and clerical authorities’ refusal to move it from its place. However, this paper documents a comparison made with a copy from the collage of “San Lucas painting la Virgen del Pópolo”

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, cledesmai@yahoo.com.mx

by Juan Correa with a life-size print photograph of Pátzcuaro's painting. This comparative exercise allowed us to increase our knowledge around this important work which is sheltered in the temple of la Compañía in Pátzcuaro.

Keywords: *Virgen del Popolo, Viceregal Art, Pátzcuaro, Trace, Jesuits.*

Introducción

Uno de los aspectos más relevantes del presente escrito es el análisis comparativo entre una reproducción fotográfica del lienzo de la pintura de la Virgen de Popolo del templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro y una calca de la pintura ubicada en la Pinacoteca del templo La Profesa (*San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves, collage* realizado por Juan Correa a finales del siglo XVII), ambas llegadas en el siglo XVI; dicha calca reproduce el dibujo de la Virgen y solo en parte a san Lucas evangelista como pintor.¹ Así, para comprender la importancia del análisis será necesario, primeramente, exponer el origen y la devoción de la pintura de la Virgen del Popolo de la basílica de Santa María la Mayor en Roma; enseguida, abordar las historias de las dos pinturas con esta advocación: primero, la ubicada en la Ciudad de México y, después, la de Pátzcuaro —sobre esta última se enfatiza su trascendencia en el contexto de la historia local—; posteriormente, identificar algunas características formales de la pintura en una sucinta descripción, algunos atributos sobre el significado de esta advocación y la magnitud de su devoción.

La comparación que se presenta en este artículo se realizó con la intención de saber si ambas pinturas provenían del mismo autor. Se pretendía esclarecer de qué manera se dibujaron y ejecutaron dos de las cuatro pinturas de la Virgen del Popolo llegadas a la Nueva España en el siglo XVI. En otras palabras, me pareció que al tener una calca de la pintura de la Pinacoteca del templo La Profesa y una fotografía de calidad para elaborar una reproducción de tamaño real de la pintura de Pátzcuaro sería posible realizar una comparación para averiguar si los pintores de la segunda mitad del siglo XVI habrían utilizado el mismo modelo, por lo menos en dos de las copias que han llegado hasta nosotros. El objetivo era conocer cómo pudieron realizarse estas copias a mediados del siglo XVI, y establecer el posible uso de calcas para la elaboración de las copias, como

¹ La calca del *collage* fue facilitada por la Dra. Clara Bargellini. La obtuvo cuando dicha pintura se encontraba en el Museo de Indianapolis para una exposición.

se hacía en varios talleres europeos durante el Renacimiento, aunque posteriormente se descubrió que esta práctica también se efectuaba en la Nueva España.

En 1572 arribaron los primeros miembros de la Compañía de Jesús a la Nueva España, y entre sus principales misiones se contemplaba su colaboración en la evangelización de los naturales. Los recién llegados fueron célebres por su predicación y pronto contaron con mecenas que les permitieron instalarse y constituir su primer colegio en el corazón de la Ciudad de México. No obstante, dicha fundación tuvo reacciones contrarias en las otras órdenes ya establecidas, pues sintieron demasiado cerca a los nuevos vecinos.

La segunda población novohispana en que se establecieron los jesuitas fue Pátzcuaro, sede del obispado de Michoacán e importante ciudad en esa época, que de acuerdo con el cálculo de algunos historiadores contemporáneos basado en los registros del siglo XVI, la suma de sus habitantes alcanzaba los cincuenta mil. En este lugar, de fuerte presencia y gobierno indígena, ya existía el Colegio de San Nicolás, fundado por el primer obispo, Vasco de Quiroga. Sabemos por sus cartas que alrededor de 1540 comenzó la construcción de un edificio para impartir clases y albergar estudiantes. Más aún, el emperador Carlos V le dispensó a dicho colegio su patronazgo en una Real Cédula fechada el primero de mayo de 1543 (Ledesma, 2013: 107).

En 1573 llegaron a Pátzcuaro el hermano Juan de la Carrera y el estudiante de teología Juan Curiel; ellos tenían la encomienda de enseñar a los naturales a leer, escribir y doctrina cristiana. Un año más tarde vendría el doctor Pedro Sánchez, primer provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España, quien recibió del obispo Juan Medina Rincón la donación del Colegio de San Nicolás, templo que sirvió durante un tiempo como catedral provisional, y varios terrenos aledaños a estas edificaciones. Posteriormente, el padre Juan Sánchez se encargó del rectorado, mientras que el hermano Pedro Rodríguez impartió gramática y el hermano Pedro Ruíz cultivó las primeras letras entre la niñez local.

Francisco de Borja fue padre general de la Compañía de Jesús desde 1565, después de la muerte de su antecesor el padre Laínez, hasta el 30 de septiembre de 1572, fecha de su fallecimiento. Por su legado y devoción es uno de los santos y generales más célebres de la orden. Uno de los favores que le concedió el papa durante su generalato fue que varios artistas pintaran el ícono más famoso de Roma, albergado en la basílica de Santa María la Mayor: la Virgen del Popolo o *Salus Populi Romani* ('Protectora del Pueblo Romano'). La pintura reviste de especial veneración, pues se considera que el propio san Lucas retrató a la madre de Jesús, aunque en algunas versiones se dice que el evangelista copió el retrato de una imagen perteneciente a una de las primeras iglesias construidas por los apóstoles.

En otras palabras, no es únicamente una representación más de María, es una reliquia por su contacto directo con los personajes aludidos. Años más tarde, el general Everardo Mercuriano envió cuatro copias a la Nueva España, las cuales fueron trasladadas en 1576 bajo el cuidado del hermano Gregorio Montes.

La Virgen del Popolo

Es necesario aclarar que en Roma existe una basílica con la advocación de la Virgen del Popolo, ubicada en la plaza del mismo nombre, y en esta se conserva una antigua imagen bizantina de la Virgen con el Niño Jesús en brazos. Este recinto se encuentra bajo el resguardo de los ermitaños de San Agustín desde 1250. Sin embargo, los romanos y la tradición católica reconocen, únicamente, como la *Salus Populi Romani* a la pintura de la basílica de Santa María la Mayor, cuadro de más antigüedad. Al parecer, y de acuerdo con las crónicas de la época, de esta última imagen se desprendieron las copias llegadas a la Nueva España. En lo que resta de este escrito me referiré a esta pintura, únicamente, como Virgen del Popolo.

De acuerdo con la tradición piadosa romana, esta imagen fue pintada por el propio san Lucas, el evangelista; en consecuencia, este sería un verdadero retrato de la Virgen, aunque de acuerdo con otras versiones se haya copiado de una imagen. Este singular origen le confiere al cuadro la cualidad de reliquia, y de ahí su trascendencia para la fe romana. Además, habría que sumarle a esta extraordinaria procedencia los múltiples relatos donde la imagen auxilió a los habitantes de la Ciudad Eterna en sus vicisitudes más terribles.

Según el historiador Manuel Trens esta pintura sería una versión de la llamada *Hodigitria* u *Odigitria*, del griego ‘la que gesta el camino o la que guía’. Dicha advocación bizantina representa a la Virgen María con el Niño Jesús sentado impartiendo la bendición. Su madre lo señala con la mano derecha indicando que él es el camino; de ahí su epíteto de ‘la que lleva, muestra la dirección’. Un aspecto fundamental en esta composición es el significado de los colores (Nestor, 2001: 15, 36). María se representa envuelta en un manto rojo púrpura que la identifica con la realeza, y Jesús viste de blanco y naranja que significan la pureza, la luz y el Espíritu Santo, respectivamente. El mismo Manuel Trens polemiza la problemática de atribuir la autoría de la imagen al evangelista, y propone que la confusión pudo deberse a que en Césarea, ciudad italiana en el litoral del Adriático, trabajó un pintor llamado Lucas que murió hacia el año 1002

y quien pudo haber ejecutado las pinturas de la Virgen existentes en Bolonia, Loreto Caravaggio y Varallo.

Por otra lado, según el mismo autor, debe ubicarse la imagen más antigua de la *Hodigitria*, aquella que menciona Teodoro, historiador del siglo VI. Según este, el cuadro habría sido ordenado por la emperatriz Eudoxia para su hija Pulqueria (primera mitad del siglo V). Pulqueria ordenó su traslado al templo de Hodegón en la ciudad de Constantinopla, capital del Imperio Romano de Oriente, que cayó en manos de los turcos otomanos en mayo de 1453 (Trens, 1946: 15). Este templo era común porque ahí se encomendaban los viajeros y mensajeros antes de iniciar sus trayectos. No obstante, nuevamente debe señalarse la lejanía de estas fechas.

La Virgen de Roma es conocida como la Virgen del Popolo o del pueblo, la *Salus Populi Romani* ('Protectora del Pueblo Romano'). Título que ostentaba la pintura y con el que se identificaba como la protectora de la población de la Ciudad Eterna, pues en cada tribulación era invocada para el auxilio de sus fieles. La reproducción de esta imagen estaba prohibida y, casi siempre, se encontraba cubierta por un velo que únicamente se descorría los sábados. Sin embargo, su veneración era ingente por su fama de milagrosa.

A esta representación mariana también se le conoce como la Virgen de las Nieves porque la ubicación que tendría en la basílica de Santa María la Mayor fue indicada por ella con una nevada. De acuerdo con algunos relatos de origen medieval, en el siglo IV, la Virgen se le apareció en sueños al papa Liberio y a un matrimonio de patricios acaudalados quienes serían los donantes, para anunciarles que al día siguiente les indicaría el lugar donde deseaba que se le construyera un templo para su veneración. Milagrosamente, al amanecer, el 5 de agosto del 358, la colina donde se asentaría dicho edificio se encontraba cubierta de nieve en pleno verano del Esquilino. Al parecer se construyó un primer edificio que se terminó un año después del portento, aunque la basílica que actualmente se conoce es del año 434 y se le atribuye al Papa Sixto III. (Cazenave, 2003: 69).

Acerca del origen histórico de la pintura de la Virgen del Popolo existen dos posturas: la primera, sostenida por Émile Mâle, quien ubica a esta imagen como procedente de los siglos VIII o IX. En cambio, para Louis Réau su origen debe ubicarse hasta el siglo XIII. En un sentido similar se encuentra la opinión de Barbara Jatta, directora de los Museos Vaticanos, quien posterior a la restauración de esta pintura el año pasado (2018), propuso su datación entre los siglos XI y XIII. De acuerdo con Émile Mâle, la imagen es una antigua pintura ejecutada en la tradición pictórica bizantina que representa a la Virgen con el Niño en la manera tradicional; conocida por san Juan Damasceno como *Theotokos*, del griego 'Madre de Dios' o 'la que dio a luz a Dios', esta imagen enfatiza la naturaleza

humana y divina de María, discutida durante el Primer Concilio de Nicea en 325 (Obregón, 1975: 343-344). Más tarde, en el Concilio de Éfeso de 431, se confirmó la doble naturaleza de Cristo: divina y humana de su nacimiento, y se ratificó la maternidad de María en ambas vertientes. En esta iconografía de origen bizantino, la Virgen aparece sentada con el Niño Jesús en su regazo, los dos mirando de frente. La *Theotokos* presenta en su manto tres estrellas: una en cada hombro y otra en la frente, las cuales simbolizan su perpetua virginidad.

En la composición del cuadro original, María se representa desde una perspectiva frontal, su cabeza es de forma ovalada, un poco alargada; sus ojos son negros y penetrantes; la nariz, recta; la boca, pequeña y delicada, y el color de su piel es moreno claro. Viste una túnica azul oscuro y presenta una pequeña estrella de ocho puntas en el hombro izquierdo. El Niño que está sentado en el regazo de María luce más pálido que ella; viste una túnica azul y roja; su cara es redonda; tiene una boca pequeña y el cabello, ensortijado; lleva en sus brazos la Nueva Ley, y la Virgen, por lo tanto, es portadora de ambos. Actualmente, esta imagen se localiza en la capilla Borghese o Paolina consagrada en 1613 por el papa Pablo V. Es interesante señalar que durante la segunda mitad del siglo XVI, la basílica de Santa María la Mayor fue constantemente intervenida y modificada por varios pontífices romanos (Paoletti y Radke, 2002).

Con la intención de fomentar la devoción a Nuestra Señora, en plena reforma católica, el papa Pío V cedió ante la petición del general de la Orden de la Compañía de Jesús, Francisco de Borja, para que se pintasen varias copias de la *Salus Populi Romani*. El gesto del papa dominico no resultaba extraño en el contexto de la reforma de la Iglesia católica y su confirmación a favor de las imágenes y el culto a la Virgen que hicieron de las artes plásticas una de las principales vías de divulgación y reafirmación de la fe. Dichas pinturas debieron elaborarse entre 1567 y 1569, pues se tiene el registro de que en esas fechas, una de estas obras fue enviada a la reina de Portugal. Cuatro de estas copias fueron destinadas para las ciudades de México, Pátzcuaro, Oaxaca y Puebla, localidades donde se establecieron los primeros colegios jesuitas en la Nueva España. El padre general Everardo Mercuriano entregó estas cuatro imágenes al hermano Gregorio Montes que las trajo en 1576 (Obregón, 1975: 340-341).

Desde su travesía, estas imágenes obraron varios milagros según los escritos jesuitas. Entre otras cosas, durante el trayecto, salvaron a la tripulación del navío que las transportaba de un par de tribulaciones. En la primera de estas, la nave peligraba con hundirse debido a una terrible tempestad; entonces, la tripulación decidió deshacerse de las cosas que transportaban para aminorar el peso del barco, pero al tratar de cargar el

cajón que contenía los lienzos y varias reliquias, este pesó tanto que ni siquiera pudieron moverlo, y el mar, que estaba agitado, de inmediato se calmó. Posteriormente, hubo peligro de encallar en unos arrecifes por la baja profundidad del mar, pero en esa ocasión, los marineros y religiosos que conocían el contenido de aquella caja decidieron sacar uno de los lienzos, colocarlo en el mástil y orar en torno a la pintura. Enseguida, un viento milagroso guió la nave. Según el padre Florencia, las imágenes arribaron al virreinato con fama de milagrosas y pronto se ganaron el fervor de los habitantes de estas tierras (Ramírez 1987: 93).

El origen y arribo de estas pinturas no era una cuestión menor para la Compañía de Jesús: la Virgen del Popolo sería una de las primeras devociones que comenzaron a propagar con éxito los jesuitas por la Nueva España. Más aún, la llegada de esta imagen a Pátzcuaro fue celebrada varios días por la población. Desde entonces se podría calificar a la pintura como la obra artística y devocional más sobresaliente contenida en el templo de San Ignacio de Loyola.

La Virgen del Popolo de la Pinacoteca del templo La Profesa

Una de las imágenes traídas desde Roma se destinó al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, ubicado en la Ciudad de México, y se instaló allí en 1578. Por estas fechas se instauró en la capital del virreinato una congregación de fieles que agrupaba alumnos y exalumnos de los jesuitas devotos de la Virgen del Popolo. Más aún, varios de sus miembros permanecían en la congregación, incluso después de haber concluido sus estudios con los padres ignacianos (Cazenave, 2003: 69). Posteriormente, se establecieron, en la Casa Profesa, las tres principales congregaciones jesuitas: la primera era conocida como la Anunciata y estaba consagrada a la devoción a la imagen de la Virgen del Popolo. De acuerdo con la crónica del padre Pérez de Rivas, entre 1630 y 1640 el padre Bernardino de Llanos le dedicó “con gran pompa y solemnidad un retablo [...] adornando a este insigne cuadro con muchas insignes reliquias en cuadros dorados, guarniciones de plata y vidrieras cristalinas” (Obregón, 1975: 340).

En 1672, el papa Clemente X canonizó a Francisco de Borja, principal inspirador de la realización de estas imágenes. Seguramente, esta fue una de las razones de mayor peso para que los jesuitas de la Casa de la Profesa, entre 1680 y 1690, decidieran modificar el lienzo. Por este motivo, le solicitaron al pintor Juan Correa que lo integrara en una composición mayor, donde apareciera san Lucas, el evangelista, retratando a la

Virgen y al Niño. Esta nueva composición mide dos metros de alto por 1.13 de ancho, y es un despliegue de talento por parte del pintor novohispano, pues, entre otras cosas, son prácticamente imperceptibles las juntas del nuevo lienzo con la antigua pintura. Para la autora Christiane Cazenave el mayor alarde técnico de la obra consiste en la manera de presentar la imagen sagrada, ya que “el caballete está colocado en posición sesgada, para que la mano del evangelista pueda intervenir con la perspectiva adecuada” (Cazenave, 2003: 70). En esta nueva composición, los fieles observan el momento en que san Lucas, el autor del retrato, con paleta y pinceles en la mano, parece ultimar los detalles de su obra. En este sentido, no es descabellada la posibilidad de otro tipo de intervención del taller de este connotado pintor de la Ciudad de México sobre el lienzo original del siglo XVI.

En esta composición, el manto que envuelve a la Virgen es azul claro con sombras para mostrar volúmenes y pliegues. El sobrio rostro de la protagonista es moreno y contrasta con la claridad de la piel del Niño. La blusa que viste la Virgen es rosa claro; esta se distingue en la parte alta del pecho y su manga derecha; lleva, además, un pañuelo blanco en la mano izquierda. El Niño viste ropas que combinan el rosa en la parte superior, y el amarillo en la parte inferior de su túnica; el pequeño calza sandalias azules. Ambas figuras presentan nimbos en color dorado sobre un fondo oscuro que tiende a aclararse con la altura. El lienzo está colocado en perspectiva sobre un caballete donde aún trabaja san Lucas, que se encuentra sentado en una perspectiva de tres cuartos para corresponder con la profundidad del cuarto y la ubicación de la pintura. El evangelista viste una túnica color anaranjado.

Dos años después de la expulsión de la Compañía de Jesús (1767), esta imagen fue donada al curato de San Bartolomé Naucalpan. Sin embargo, el atinado juicio de los padres del oratorio de San Felipe Neri, encargados de las obras resguardadas en la Pinacoteca de La Profesa, les llevó a pedir la pintura y ofrecer en permuta alguna otra obra de las muchas que poseían. El párroco de San Bartolomé, José Lavandero, aceptó y, afortunadamente, cambió el lienzo de la *Virgen del Popolo pintada por san Lucas* por *Nacimiento de Jesucristo*, pintura en tabla. Todo ello se hizo con la anuencia de la feligresía de Naucalpan, los cuales transportaron de regreso la obra en 1812 (Obregón, 1975: 342). Y de nuevo el lienzo fue modificado, pues al pie de la composición de Juan Correa se incluyó un texto que expone la historia del cuadro. Actualmente, la obra se encuentra en la Pinacoteca del templo La Profesa, en un sobrio marco de madera dorada del siglo XVIII.

Pátzcuaro y la Compañía de Jesús

La Compañía de Jesús arribó a la Nueva España en 1572. Su primer establecimiento en estas tierras, como ya se mencionó, fue en la Ciudad de México. La importancia demográfica, política e histórica de la capital de virreinato hicieron ineludible que se fundara en este lugar su primer Colegio. La siguiente ciudad donde se instaló la Compañía de Jesús fue Pátzcuaro. En esa época, la población era la sede del obispado de Michoacán. El fundador de este, Vasco de Quiroga, había decidido su traslado desde Tzintzuntzan, la capital del antiguo señorío Michoaque, por considerar que este sitio era más benigno y saludable para la prosperidad de la nueva sede catedralicia.

En este punto cabe agregar que también don Vasco de Quiroga fue uno de los primeros en solicitar la venida de los padres ignacianos a la Nueva España. Durante su visita a la Corte de Felipe II en 1551, escribió una carta que dirigió al general de la orden donde le pedía que esta asistiera a la labor de evangelización de las tierras michoacas. Tal vez, en esta decisión tuvieron influencia las tensas relaciones existentes en ese momento entre el obispo Quiroga y las órdenes de agustinos y franciscanos, los cuales compartían con el clero secular las labores de evangelización del obispado de Michoacán (Bravo, 1995: 183). No obstante, el obispo no obtuvo respuesta a su misiva, y falleció sin haber resuelto este asunto.

Cuando la Compañía de Jesús llegó a la Nueva España, el nuevo obispo de Michoacán, Diego Chaves, reiteró la invitación, pero en esta ocasión de manera más específica, para que los jesuitas se hicieran cargo del Colegio de San Nicolás, pues dicha institución educativa estaba vinculada con una de las tareas fundamentales de la orden. Más aún, entre las donaciones que posteriormente realizaría el obispado a la Compañía se incluirían el templo que había servido por un tiempo como catedral provisional, algunas casas, terrenos, biblioteca y otros bienes heredados por el propio don Vasco de Quiroga al colegio para su correcto funcionamiento.

Asimismo, debe recordarse que entre las recomendaciones hechas a los primeros jesuitas que arribaron a estas tierras se encontraba el que participasen en las labores de evangelización de los naturales. En este caso, la población de Pátzcuaro también presentaba una oportunidad inmejorable para los recién llegados, ya que era la localidad más poblada del occidente novohispano y con un alto porcentaje de habitantes purépechas. Además, tenía condiciones naturales provechosas, como la abundancia de agua, los recursos lacustres, tierras fértiles, actividad comercial, y contaba con este colegio fundado

desde 1540, que funcionaba con una sólida base financiera y material que le permitía desarrollar con holgura sus labores.

La Virgen del Popolo de Pátzcuaro

La pintura localizada en el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro mide 92 por 122 centímetros y representa a María con el pequeño Niño Jesús en brazos (Ramírez, 1986: 153). La pintura pretende imitar la manufactura propia de los íconos bizantinos, pero está suavizada, posiblemente, por los trazos de algún pintor europeo que ya estaba inmerso en la pintura del Renacimiento italiano. Entre otras cosas, resulta interesante el delicado sombreado con que el artista modeló los rostros del Niño y, principalmente, de la madre. La cara de ella se encuentra finamente delineada; además, el sombreado y coloración del rostro y de las manos le proporcionan mayor realismo a su expresión serena. Con sus brazos carga a Jesús y lo recarga contra su cuerpo. Toda ella aparece envuelta en un manto que le cubre la cabeza sin dejar salir ningún cabello; este manto debió ser azul, pero el tiempo lo ha tornado oscuro. La blusa que viste es roja y tiene un brillo más intenso en comparación con la pintura de La Profesa. También muestra una estrella dorada pequeña en el hombro derecho. El correcto sombreado de la pintura permite la construcción de volúmenes y drapeados en las ropas de ambos.

El Niño, de menor calidad en el dibujo, es más pálido y mira a su madre. Aparece vestido con una túnica, blanca en la parte superior y amarilla en la inferior. El pequeño levanta su rostro para mirar atento y con ternura a la Virgen. Con su mano derecha imparte la bendición y en la izquierda sostiene el libro de las Escrituras que deberán cumplirse con su llegada. Asimismo, están muy acentuados los rayos dorados de los nimbos, realizados en color oscuro con el objetivo de destacarlos del fondo. El pequeño con su mirada establece una relación de mayor cercanía con su madre; Ella, con dulzura y firmeza, sostiene a su hijo y lo muestra al espectador. De acuerdo con Gonzalo Obregón, que realizó un estudio sobre las cuatro pinturas novohispanas en 1962, la de Pátzcuaro es “tal vez la más bella de las cuatro” (1975: 345).



Imagen I. Virgen del Popolo en el templo de San Ignacio de Loyola en Pátzcuaro.
Fotografía de la Fototeca Ricardo Rosas de la Facultad de Humanidades.

En Pátzcuaro ya se encontraba arraigada la devoción a María; había sido cultivada por el obispo Vasco de Quiroga, quien mandó hacer una escultura en pasta de caña de la madre de Jesús a escultores purépechas. Esta quedó expuesta al culto en 1540 en el hospital de Santa Martha con el título de nuestra *Señora de la Salud*. Según testimonios de la época, obró numerosas acciones prodigiosas lo que le granjeó fama de milagrosa en toda la región. En 1737 fue nombrada patrona de la ciudad (Flores, 1955: 260-261).

Cabe agregar que el templo que se les otorgaba a los jesuitas en esta localidad estaba consagrado a la Asunción de la Virgen María. Por lo tanto, no sería descabellado pensar que la distribución espacial y el énfasis visual estarían, desde un principio, en la pintura de la Virgen del Popolo. Según crónicas de la época, esta pintura fue recibida con gran júbilo por los naturales en el templo jesuita reconstruido tras el incendio de 1584 y, seguramente, fue la imagen principal del nuevo edificio. Conviene recordar el testimonio de Don José Antonio Villaseñor y Sánchez en su *Theatro Americano* (1755) donde cuenta que era una de las imágenes enviadas desde Roma y era la principal reliquia de los jesuitas de esta población (Villaseñor, 1992: 303). Más aún, de acuerdo con un documento del Archivo General de la Nación, publicado por Marco Díaz (1982: 346-253) durante el primer tercio del siglo XVII, Bartolomé de Alexandro y su esposa Isabel Villarreal encargaron y pagaron un altar con retablo dorado, donde se colocó la pintura de la Virgen del Popolo. Esta imagen entonces ya poseía gracias e indulgencias por beneficio del padre Pedro Morales y era considerada la principal imagen de este templo.

Esta pintura permite reflexionar sobre la significación del ícono-reliquia para la predicación de los ignacianos, quienes promovieron su devoción. Cabe recordar que desde su arribo consolidaba la importancia de Pátzcuaro como una ciudad importante, pues en esta época era indivisible el vínculo entre las reliquias y el cuerpo social de una ciudad (Borja, 2008: III). Una ciudad no podía trascender sin poseer reliquias, pues estas también sacralizaban su espacio. La pintura de la Virgen del Popolo enfatizaba la trascendencia de la visibilidad—invisibilidad de la imagen en el contexto de la religiosidad jesuita. La necesidad de la representación visual de misterios supera la comprensión racional, pero evoca los sentimientos y la espiritualidad jesuítica; igualmente, debe señalarse la relación con el cuerpo, ya que la propia Virgen María era considerada como intercesora, y su imagen era la que abría la meditación de la Encarnación en la segunda semana en la versión ilustrada de los Ejercicios Espirituales. Más aún, para el caso de Pátzcuaro debe mencionarse la trascendencia que tuvo la festividad relacionada con la Encarnación, la cual se celebraba gracias a la donación antes mencionada.

De acuerdo con las noticias del canónigo don José Guadalupe Romero, hacia mediados del siglo XIX, el cuadro de la Virgen permanecía en la iglesia de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, a mediados del siglo XX, este inmueble se encontraba en un estado lamentable y se decidió trasladar la pintura al templo del Sagrario de Pátzcuaro, donde se le colocó en un altar, en el lado izquierdo de la nave, y fue ahí donde la estudió y midió Gonzalo Obregón en 1962 (1975: 345). Después de la restauración del templo y del Colegio de los jesuitas, en la década de los noventa del siglo pasado, la Virgen del Popolo regresó a la iglesia de San Ignacio de Loyola, y desde entonces ocupa el lugar principal en la parte superior del retablo del presbiterio. Es necesario señalar que el sitio donde se encuentra actualmente en el templo de San Ignacio de Loyola impide el análisis directo de la obra, pues no se cuenta con la colaboración de quienes la resguardan para estudiarla o acercarse a ella. Quisiera subrayar que en todos los escritos citados se relaciona a la pintura llegada en el siglo XVI con la que vieron cada uno de los viajeros y estudiosos que visitaron y observaron este lienzo.

Análisis y comparación de las imágenes

Para la segunda mitad del siglo XVI, existían en Europa varios tratados que explicaban y reflexionaban sobre el trabajo de los pintores. El artista había alcanzado un lugar prominente en la sociedad, y la conciencia que tenía sobre su labor era destacada. La enseñanza y preparación de los artistas se realizaba en los talleres de pintura, donde uno de los principios fundamentales era el ejercicio del dibujo. Cabe subrayar que para este sistema de enseñanza poseían un alto valor de la tradición y se apreciaban las buenas imitaciones. Esta situación existió en los talleres de pintura desde el siglo XIV hasta la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido, según Paoletti y Radke (2002: 26), debe agregarse que en los talleres de pintura los detalles de los rostros y las extremidades se realizaban hasta el final y bajo la supervisión rigurosa o autoría del maestro. Era común que en estos talleres los aprendices y oficiales realizaran la mayor parte del trabajo; por lo tanto, la firma del maestro, en ocasiones, respaldaba solamente la elaboración del diseño y la corrección de determinados detalles al final de la obra.

Una de las hipótesis de las que partió este trabajo es que las imágenes traídas de Roma, aunque de diferentes autores, podrían haberse realizado mediante la utilización

de una calca: procedimiento habitual en los talleres romanos del siglo XVI. Algunos de los factores que consideré para esta hipótesis era el limitado número de pintores que pudieron haber trabajado en la basílica de Santa María la Mayor y el número de copias permitidas de la imagen por el papa Pío V. Por otra parte, seguramente, también existió una limitante de tiempo para la ejecución de dicho trabajo. Todo esto nos llevaba a proponer la posibilidad del uso de calcas entre los pintores suponiendo que ambas obras (la de la Pinacoteca del templo La Profesa y la de Pátzcuaro) fuesen copias realizadas en el siglo XVI.

Para realizar la comparación de las obras, primeramente, se obtuvo una calca del dibujo de la pintura *collage* realizada por Juan Correa. En esta queda delimitado el trazo de la Virgen y el Niño y los límites de la pintura agregada por Correa, incluidos algunos de los detalles de las manos de San Lucas como pintor. Posteriormente, se fotografió la pintura que se conserva en Pátzcuaro desde un pedestal y se obtuvo una imagen de 3.2 MB. Dicha imagen contó con las condiciones suficientes para hacer reproducciones en formatos de tamaño real. La primera reproducción se realizó con las medidas de 92 por 122 centímetros, pero se incluyó el marco en esta imagen, la cual me permitió hacer una primera comparación con la calca y llegar a suponer su uso, pues parecía haber varias coincidencias en el dibujo; no obstante, era evidente que la imagen de la reproducción resultaba menor, pues incluía el marco. Posteriormente, se imprimió una reproducción del tamaño del lienzo original de 92 por 122 centímetros y sobre esta se colocó la calca de la pintura *collage* de La Profesa. Después de comparar cuidadosamente ambas imágenes, la pintura de Pátzcuaro resultó de mayor tamaño que la otra pintura.



Imagen 2. Fotografía con calca. Fotografía de Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

En los primeros exámenes se compararon las figuras principales de la composición (la Virgen y el Niño) con la intención de localizar coincidencias en el dibujo. Posteriormente, se realizaron nuevos cotejos, pero en estas ocasiones se buscó que coincidieran los bordes marcados en la calca como pertenecientes a la pintura original de la Virgen del Popolo del siglo XVI; es decir, en la calca se ubicó el borde de la pintura romana y se comparó con las reproducciones de Pátzcuaro, respetando la inclinación de perspectiva utilizada por Correa, pero tampoco se encontraron coincidencias. Más aún, se realizó la medición del lienzo original del *collage* y este resultó de 61 por 104 centímetros. Este dato resulta interesante, pues cuando en el proceso de análisis reprodujimos el lienzo para que correspondiera con la superficie del *collage* tampoco coincidieron las imágenes en tamaño, a pesar de estar proporcionalmente cercanas en dimensiones. Asimismo, fue evidente que hubo tratamientos diferentes entre ambas pinturas en cuanto al dibujo, la aplicación del color y la composición; en otras palabras, la relación entre ambas obras no fue la esperada.

Aquí es importante subrayar la naturaleza original de esta pintura, ya que de acuerdo con la tradición piadosa, si el propio san Lucas había sido el pintor, era casi una obligación de los pintores no alterar la composición que se copiaba. Por otra parte, se ofrecía a los artistas la posibilidad de describir con mayor detalle, sensibilidad y realismo, ciertos rasgos que el arte de la segunda mitad del siglo XVI en la península italiana, había desarrollado con éxito. La reproducción del retrato de María exigía el trabajo fiel de un pintor, pero su destreza podía llevarlo a una ejecución más naturalista de los personajes: las manos, los rostros, los ojos, la mirada, la intensidad del brillo del nimbo, como se observa en la pintura de Pátzcuaro. Estas variaciones también pueden apreciarse en la medida de los lienzos y se observan en los diferentes tamaños de la Virgen y el Niño. Es probable que esta situación se diera en las cuatro pinturas novohispanas. ¿Fueron elegidas intencionalmente como diferentes las imágenes que fueron enviadas al virreinato? ¿Sólo fue permitida la reproducción de una pintura por artista? Desconocemos quiénes fueron los artistas que participaron en este trabajo colectivo, y tampoco hemos analizado con detalle otras posibles copias que se hayan quedado en Europa o que fueran destinadas a otros lugares del mundo donde tuvieron presencia los jesuitas.

Por otro lado, el análisis del trabajo de dibujo, ejecución y aplicación de color entre ambas obras denota aún mayores diferencias y, por lo tanto, es evidente que estas proceden de diferentes autores. En este sentido, presumiblemente los lienzos pueden haberse realizado por varios pintores en Roma y estos no utilizaron una misma calca o molde para los ejemplares novohispanos. Es necesario comentar que en un libro dirigido por Ronda Kasl del Museo de Indianápolis, donde varios autores analizaron el trabajo del taller del

pintor veneciano, Giovanni Bellini (1433-1516), se demuestra cómo el uso de moldes o calcas en las composiciones de la Madonna con el Niño Jesús fue una práctica común en su taller (Golden, 2004: 90-127). De este texto, surgió, en parte, la inquietud de realizar esta comparación entre la calca y una reproducción fotográfica del tamaño natural de la Virgen del Popolo de Pátzcuaro.

Conclusiones

Durante el virreinato la devoción por la Virgen del Popolo se extendió por varias poblaciones, en especial por aquellas con presencia de la Compañía de Jesús. Prácticamente en todas sus representaciones guardó las características formales e iconográficas de la imagen romana de Santa María la Mayor. Más aún, actualmente, se conservan tres pinturas con esta advocación en la colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México. Todas estas de autor anónimo y provenientes del siglo XVIII. Además, se han localizado varios ejemplos de esta advocación, los cuales fueron pintados durante los siglos XVII y XVIII, conservados en el Museo Soumaya, Guadalajara, Durango y en la Alta California.

En este tipo de obras, en las que la naturaleza divina de la imagen es fundamental, se vuelve necesario un análisis comparativo, que pocas veces se ha practicado para el conocimiento histórico de la pintura virreinal, más aún cuando se ha comprobado que en los talleres novohispanos sí usaban moldes o calcas para agilizar el trabajo en ciertas etapas de la elaboración de las obras. No obstante, no fue el caso de estas pinturas, presumiblemente realizadas en Roma durante el papado de Pío V y el generalato de Francisco de Borja, donde los artistas tuvieron la posibilidad de ejecutar, cada quien desde su *maniera*, una de las imágenes más famosas del mundo católico.

Es importante resaltar el papel de las representaciones pictóricas en las devociones promovidas por la Compañía de Jesús y la espiritualidad exaltada por la orden. La Virgen del Popolo fue la continuación del proyecto del obispo Vasco Quiroga, quien procuró hacer de Pátzcuaro una ciudad importante. A finales del siglo XVI, las reliquias eran elementos fundamentales, y la imagen reliquia, patrona de la Ciudad Eterna, otorgaba con su presencia parte del prestigio al que esta población aspiraba. En este sentido, la representación pictórica de la Virgen del Popolo se convirtió en un referente y una de las devociones más importantes de esta población, como lo muestran las crónicas novohispanas, las festividades y las donaciones realizadas por los fieles.

Por otro lado, es destacado el trabajo que presenta la obra expuesta en Pátzcuaro pues combina la tradición propia de los íconos bizantinos —característica que le otorga su condición de antiguo y original—, pero simultáneamente el artista ha sabido incorporar la dulzura y humanidad de la pintura del Renacimiento en el Niño, principalmente, en la Virgen. Esos rasgos quedan manifiestos en el extraordinario trabajo de los detalles en las manos y los ojos. Estas particularidades fueron fundamentales en el proceso de apropiación de los fieles patzcuarenses, quienes no tardaron mucho en convertirse en devotos.

El método de análisis utilizado con esta calca y la reproducción de la fotografía a tamaño natural presenta una posibilidad para futuros trabajos de investigación de la pintura virreinal, cuando el acceso y la manipulación del original sea difícil. Por otra parte, debe señalarse que después de esta comparación aún quedan dudas alrededor de estas pinturas. Si bien es cierto que el origen de la pintura de Pátzcuaro está sustentado en la tradición como obra elaborada en el siglo XVI, copia de la *Salus Populi Romani*, sería importante corroborar dicha procedencia desde un análisis de la materialidad de la obra.

Bibliografía

01. Bravo Ugarte, José (1995), *Historia sucinta de Michoacán*, Morelia, Morevallado.
02. Borja Gómez, Jorge Humberto (2008), “Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Retórica e imagen jesuítica en el reino de Nueva Granada”, Perla Chinchilla y Antonella Romano (coords.), en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, México, Universidad Iberoamericana y Escuela de Altos Estudios de París, pp. 105-141.
03. Cazenave-Tapie, Christiane (2003), “La producción artística de la casa de la Profesa”, en Ana Ortiz Islas (Comp.), *Ad maiorem Dei Gloriam*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 45-106.
04. Díaz, Marco (1982), *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, México, UNAM, 289 pp.
05. Florencia, Francisco de (1955), *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España. 1694*. México, Academia Literaria.
06. Golden, Andrea (2004), “Creating and Re-creating: The Practice of Replication in the Workshop of Giovanni Bellini”, en Ronda Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, pp. 90-127.
07. Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (2013), *El templo y colegio de San Ignacio de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado México, 307 pp.
08. Nestor, Peter (2001), *Iconos*, Barcelona, Editors, 127 pp.
09. Obregón, Gonzalo (1975), “Notas alrededor de algunas imágenes de la Compañía de Jesús de la Provincia de Nueva España”, en Manuel Ign. Pérez Alonso (ed.), *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de Labor Cultural (1572-1972)*, México, Jus 635 pp.
10. Paoletti, John T. y Gary M. Radke (2002), *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 562 pp.
11. Ramírez, Francisco (1987), *El antiguo colegio de Pátzcuaro*, México, Colegio de Michoacán, 167 pp.

12. Ramírez Romero, Esperanza (1986), *Catálogo de monumentos y sitios de Pátzcuaro y la región lacustre*, (Dos tomos), Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
13. Trens, Manuel (1946), *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 715 pp.
14. Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio (1992), *Theatro Americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, México, Trillas.

CARLOS ALFONSO LEDESMA-IBARRA. Licenciado en Historia por la Uaemex. Estudió la maestría y el doctorado en Historia del Arte en la UNAM. Entre sus libros destacan: *El inicio de la arquitectura neoclásica en el Centro - Sur del Estado de México* (2017), *Sabios y artífices. El conocimiento y su aplicación entre los antiguos nabuas* (2019). Actualmente es profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del SNI nivel I.

El límite: lugar del deseo en Cernuda

The Limit: place of desire in Cernuda

Berenice Romano-Hurtado*

Jorge Asbun-Bojalil**

Resumen: El primer poemario de Luis Cernuda, *Primeras poesías 1924-1927* (1927), si bien no contiene los poemas más logrados del autor, sí da la pauta para entrever formas y temas importantes para su futuro creador. En este texto se destaca la idea de un poeta joven, encerrado y con poca experiencia en la vida. Él, a través de su ventana, puede ver y compartir, aunque sabe que sus creaciones no serán celebradas en el exterior.

Palabras clave: La ventana, Primeras poesías, Cernuda, Poeta, Encierro.

Abstract: *The first collection of poems by Luis Cernuda, Primeras poesías 1924-1927 (1927), although not considered to contain the most accomplished poems of the author, does give us guidelines to take a glimpse to the important forms and themes for the creative future of the poet. It emphasizes the idea of a poet who is confined, young and with little life experience, but who knows that he has a creative gift that, through his window, can both see and share, knowing, however, that these creations will not be celebrated abroad.*

Keywords: *The Window, First Poems, Cernuda, Poet, Confinement.*

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, brhurtado@gmail.com

** Universidad Autónoma del Estado de México, México, jorgeasbun@yahoo.com.mx

Pese a que en *Primeras poesías* (1924-1927)¹ no están aún desarrollados los temas centrales de la obra de Cernuda, sí se encuentran los visos de una estructura meridiana de revisión.² El libro se construye sobre formas poéticas clásicas como la décima, el soneto, y, en gran medida, echa mano de versos heptasilábicos; no obstante, se notan métricas variadas.

Las estructuras elegidas por Cernuda no son arbitrarias; cada una de ellas responde a la intención de dar un tono, un ritmo y un tratamiento al tema. Además, con recurrencia se muestra una conciencia atrapada, incapaz de alcanzar lo que desea. El tema, con todos sus momentos (la llegada de la noche, la penumbra de un lugar cerrado, el individuo limitado por su propio espacio y la distancia entre él y su anhelo), se desarrolla en menor o mayor proporción con dependencia de la estructura poética, como veremos más adelante.

La décima, con casi la misma presencia que las cuartetos en el libro, ilustra fragmentos de los sueños, de la vida y de lo que se desea de ella;³ ambas se alternan en el libro; sin embargo, los sonetos, no importa su lugar asignado, se intercalan entre los demás.

¹ Publicado en 1927 bajo el título *Perfil del aire*, cuando formó parte de uno de los cinco libros de *La realidad y el deseo* 1936, cambió el título a *Primeras poesías*. Sobre la gestación del libro, Eloy Sánchez Rosillo dice: “El joven Cernuda, que no ha salido aún de su ciudad natal, ha ido poco a poco componiendo este libro. Pedro Salinas, catedrático por entonces de la Universidad de Sevilla, amigo y antiguo profesor del joven poeta, propone por carta a Emilio Prados y a Manuel Altoaguirre, editores en Málaga de una colección de libros de poesía adjunta a la revista *Litoral*, que ellos mismos dirigen, la publicación de dicho libro. Los jóvenes poetas malagueños aceptan en seguida la propuesta, y en abril de 1927 *Perfil del aire* sale a la calle” (1992: 91).

² Eloy Sánchez Rosillo, en torno al primer libro de Cernuda, afirma: “es una obra endeble en la que, sin embargo, apunta un poeta muy auténtico. Cernuda dice ya muy bien el poema, pero aún no sabe decirse a sí mismo ni decir el mundo que le rodea. Su espíritu, todavía inmaduro, no acierta a aflorar por completo en lo que escribe. El poeta no logra conmovernos. La poesía es, en parte, forma y melodía. Pero, para llegar a ser del todo, ha de tener, también, algo más” (1992: 95). Para Derek Harris *Primeras poesías* “attempt to evoke the awakening of sexual desire and the new perception of the world as the adolescent Cernuda would have experienced them, that is, intuitively and without being aware of the nature and import of such experience [...] The dominant mood of this book is [...] a melancholic frustration created by the adolescent protagonist's inability to fulfill his half-conscious desires” (1973: 20-21). Asimismo, Guillermo Carnero ve una estructura interesante en este primer libro: “el tono de *Perfil del aire* es abrumadoramente el de una tragedia insinuada, desprovista de gesticulación y por eso más aguda. La implican la situación temporal y el simbólico aislamiento del contemplador recluso en un espacio cerrado y separado de la vida por el vidrio de una ventana” (1988: 64). Por su parte, Juan García Ponce afirma: “El poeta de *Perfil del aire* se considera a sí mismo un poeta inseguro que está buscando su camino, pero que, sin embargo, sabe también desde ese primer libro que está fatalmente destinado a no ser más que poeta. *Perfil del aire* es un libro delicado y sensible en el que se muestran las primeras influencias elegidas por Cernuda” (1990: 75).

³ Guillermo Carnero respecto a la composición del libro apunta: “esa estructura ha sido calculada por Cernuda de modo que el conceptismo de las décimas sirva como elemento corrector refrigerante del tono generalmente intimista de las cuartetos” (1988: 65).

El libro comienza con un poema de cuartetos, el cual establece de entrada la temática y el tono:

En su paz la ventana
restituye a diario
las estrellas, el aire
y el que estaba soñando (2002: 11).⁴

Las décimas son pequeños momentos que habitan el espacio. Cernuda las señala al inicio como *el lugar*. Estas *instantáneas* pueden referirse al tiempo en que cae la noche, al lugar en que se desenvuelve el sueño o al sitio en donde se detiene el deseo:

Morir cotidiano, undoso
entre sábanas de espuma;
almohada, alas de pluma
de los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
cede; lo incierto presente
a quien con el cuerpo ausente
en contraluces pasea.
Al blando lecho rodea
ébano en sombra luciente (12-13).

Los poemas ilustran con variaciones los cinco momentos de la creación poética: la percepción sensorial, la configuración de un espacio y tiempos poéticos, la imposibilidad que marca la distancia, el deseo del cuerpo y la dicha como objeto de deseo. En relación con estos momentos y los temas centrales de *Primeras poesías*, los sonetos tienen cierto paralelismo con las cuartetos; no obstante, es evidente que no fueron de mayor interés para Cernuda (por lo menos en este libro, donde solo hay dos: VIII y XIX), pues al parecer no completan el tratamiento logrado con las cuartetos.

El ritmo alcanzado en el verso heptasilábico permite con su encadenamiento el efecto de la llegada rápida de la noche, del paso del tiempo que solo se detiene en el instante del deseo, lo cual se mira, en general, en la última estrofa del poema. No se trata

⁴ Todas las citas de “Primeras poesías” corresponden a Cernuda, 2002, por lo cual solo se anotará el número de página.

solo de una lectura más rápida propiciada por los versos cortos y los encabalgamientos, sino de un hilo que parte del inicio del poema; este une el espacio capaz de transformarse en noche, el cuerpo que se reduce solo al deseo y a las percepciones que se convierten en poesía. Los versos más largos de los sonetos dilatan el tiempo de la acción; exigen enunciados más complejos y, hasta cierto punto, constreñidos a la rima consonante que, dicho sea de paso, no es frecuente en Cernuda.

Los sonetos, entonces, no son representativos de lo que este primer libro propone. Las décimas, carentes del movimiento de las cuartetas, se asemejan a fotografías de lo sucedido en aquellas; no obstante, el conjunto de los poemas de cuartetas ilustra mejor la búsqueda de Cernuda. En ellas se leen las descripciones de espacios y momentos de las décimas y de los sonetos; además se desarrolla el conflicto del poeta:⁵ casi ha desaparecido en las otras formas.

Los poemas no solo tienen unidad en la estructura con cuartetas; el tema, en general, no tiene muchas variaciones: una presencia atrapada entre el espacio que es para sí misma y para el exterior; es decir, el límite inmediato que podría ser el propio cuerpo es un espacio externo, el otro es el de la habitación que contiene ese cuerpo. El cuarto, o mejor, los muros, a los que con frecuencia se alude, no son el verdadero exterior. El mundo por lo regular es el de la naturaleza, es el *afuera*, y se presenta como *locus amenus*,⁶ pero, quizá, también como amenaza, pues el sujeto sabe que esa realidad no puede poseerse:⁷

Desengaño indolente
y una calma vacía,
como flor en la sombra,
el sueño fiel nos brinda (II).
[...]

⁵ Hilda Pato afirma: “En la mayoría de los poemas el poeta no se anuncia a sí mismo en absoluto, aunque es casi siempre obvio que ‘la noche’, ‘el cuerpo’, etcétera, de que habla, siempre con artículos definidos, le pertenecen a él”. En *Primeras poesías*, “Los finales magnifican la importancia del sujeto a veces por la intensificación, o la particularización del sentimiento [...] otras veces el ‘yo’ se declara” (1988: 25).

⁶ Derek Harris agrega: “Communion with the natural world offers a safe alternative to the strong possibility of failure inherent in a personal love”. Más adelante, el poeta defiende: “the idea of a superior reality hidden behind the every day appearance of the world [...] He is claiming that the elemental concept of desire and the transcendent communion with Nature represent the true reality”, pero además representa el motor de la imaginación (1973: 52-53).

⁷ Sobre esta imposibilidad, James Valender agrega: “Detrás de este afán está la presencia de la muerte, porque sólo a través de la muerte puede alcanzarse esta disolución”. El exterior atrae a Cernuda como la posibilidad de “unirse al mundo infinito de los elementos naturales” (1984: 34).

La almohada no abre
los espacios risueños;
dice sólo, voz triste,
que alientan allá lejos (12).

Estos primeros poemas parten de la escasa voluntad⁸ del sujeto de relacionarse con su cuerpo, el cual no puede ser incitado al movimiento después de sentir el temor a lo que está detrás de los muros que, al mismo tiempo que encierran, protegen ese cuerpo sin voluntad.

El tiempo transcurre rápido en estos poemas. Importa que quede señalado, pero sobre todo interesa notar la impaciencia por llegar a un punto: el fin del día, la caída, la llegada del vacío. Para Cernuda la noche no significa un mundo distinto frente al universo del día. Su interés en ella no estriba en la curiosidad por los sonidos o los colores, distintos a los del mundo diurno, sino en observar cómo llega la noche para vaciarlo todo. Lo nocturno no dota al universo de otro significado, al contrario, denuncia la carencia de significados. En esta línea, José María Aguirre comenta: “el símbolo [como parte de estos poemas] es un objeto, y en cuanto tal no tiene otro significado que el de ser 'objeto'. Éste, el objeto, puede evocar, suscitar, sugerir, aludir, pero, en principio no 'significa'” (1988: 126).

De este modo, lo que caracteriza y engloba temáticamente estos poemas es la presencia de una mirada sin voluntad; la cual de manera pasiva sigue únicamente el paso de la luz a la negrura de la noche hasta llegar al momento donde las sombras, el silencio y la soledad provocan la impresión de que el tiempo se ha detenido en un instante que aparenta ser el espacio propicio para la creación, para el poeta.⁹

Algunos poemas denotan cierto optimismo cuando hacen descripciones del mundo exterior (como al mencionar la primavera, el aire que vuela o una dicha latente); no obstante, desembocan en el vacío: el aire hueco es el del deseo que remite a lo estático y a la asfixia. La imposibilidad de llegar a aquello semejante a la felicidad es una constante

⁸ Lo aquí denominado como voluntad puede equipararse a la idea de *alma* de José María Aguirre: “El cuerpo 'des-almado' [...] hace sentirse al hombre incompleto [...] La ausencia del alma, la animadora del cuerpo, lleva a la inercia de éste, y a 'la introversión', la introspección y la cuidadosa investigación de los deseos y sus motivos” (1988: 134).

⁹ James Valender señala acerca de Cernuda: “Su vocación poética, sin embargo, es irreductible, tan irreductible como su deseo de soledad. Retirado de las realidades efímeras de la vida social, está libre para contemplar lo trascendental, para comulgar con lo 'distinto y misterioso' y para expresar esta experiencia mediante la palabra escrita” (1984: 36).

en estos poemas. La mención explícita del deseo frustrado no es lo más frecuente, aun cuando indirectamente siempre se alude a él:

¿De qué nos sirvió el verano,
oh ruiñeñor en la nieve,
si sólo un orbe tan breve
ciñe al soñador en vano? (14-15).

La semejanza temática de los poemas produce una especie de encadenamiento. Las noches se suceden en ellos y, aunque en apariencia la experiencia se repite, el sujeto que habita los versos rescata algo distinto cada vez. La percepción cambia frente a los mismos estímulos: hay una intención de repetir el ambiente para mostrar que las sensaciones nunca son idénticas. De esta manera, las noches del poemario son reveladas por los sentidos. Aun cuando es una presencia desdibujada la que describe, la noticia de ella se obtiene por un trabajo sensorial. Si se le puede presentir, es porque dice lo que ve, lo que oye o lo que siente.

El espacio de los poemas está dibujado por medio de esos sentidos, sobre todo es la vista, la mirada, la cual va a dirigir la reacción de los demás. Así, la mayoría de los poemas inician con este sentido:

Ninguna nube inútil,
ni la fuga de un pájaro,
estremece tu ardiente
resplandor azulado (13).

Asimismo, la mirada da cuenta de la luz faltante cuando la noche es plena:

El amor mueve al mundo,
descansa perdido
a la mirada. Y esta
ternura sin servicio (18).

O:

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido

guardada está la dicha
en el aire vacío (24).

O:

Va la sombra invasora
despojando el espacio
y la luz fugitiva
huye a un mundo lejano (29).

En estos poemas la mirada no trata únicamente de describir; hay una configuración narrativa del espacio más allá de lo físico e inmediato a los ojos en lo referente a las emociones e ideas que esos cambios producen en quien observa. Paradójicamente, lo percibido por los ojos está fuera de su alcance: sabe de un amor perdido a la mirada, de la oscuridad en que se guarda la dicha, y de cómo, finalmente, la sombra despoja al espacio de cualquier realidad: “una realidad imperfectamente aprehendida, como soñada” (Aguirre, 1977: 218). La mirada, entonces, es reveladora de carencias en el mundo de tinieblas en donde opera. Lo mismo sucede con el viento, similar a la esperanza de una sensación en la piel o en el oído, pero al final encuentra el límite en la ventana.

Las sensaciones representadas en estos poemas son una forma de establecer tanto el espacio donde se desarrollan como el espacio que es el cuerpo para esa presencia implícita en los versos. Entre esta presencia y el propio cuerpo existe una escisión que le permite percibir el mundo sin entrar en él:¹⁰ hay una vivencia del universo que solo se da a distancia; esta separa lo subjetivo (el deseo) de lo objetivo (la realidad de la habitación).¹¹ La voluntad se desprende del cuerpo; este queda inerte, capaz de sentir, mas no de actuar. La voluntad faltante al deseo del que habla Cernuda, el “estado de indolencia emocional” de José María Aguirre (1977: 216), sale del espacio, del cuerpo, y observa desde el afuera, que es dentro de la habitación. El espacio del cuerpo es deshabitado y sin posibilidad de acción. Por eso, cada noche se escurre el momento buscado por el cuerpo: es una piel sin

¹⁰ Al respecto, Osmar Sánchez Aguilera dice: “Escisión del sujeto, doble movimiento de la conciencia, desplazamiento sobre la frontera... son todas operaciones que descubren o introducen fisuras, puntos conflictivos” (1996: 135).

¹¹ José María Aguirre cita a Derek Harris: “En el mundo de los poemas adolescentes de Cernuda la única realidad objetiva es la de su cuarto, ya que el mundo más allá de la ventana [...] es un reflejo de sus emociones” que apenas alcanza a ser un deseo incumplido (1977: 127).

voluntad de buscar lo deseado. Lo único que hace el cuerpo en estos poemas es existir y percibir con lentitud las sensaciones cuya motivación última se le escapa:

Existo, bien lo sé,
porque le transparenta
el mundo a mis sentidos
su amorosa presencia (15).

O:

Los sentidos tan jóvenes
frente a un mundo se abren
sin goces ni sonrisas,
que no amanece nadie (11).

Si el primer límite de la voluntad está en el propio cuerpo, el espacio desarrollado en estas cuartetas es de encierro. La sensación de no poder escapar se acentúa, pues la noche, de igual modo, es determinante de ese espacio. La voluntad que Cernuda siente constreñida y condicionada por los sentidos pertenece a un cuerpo muerto en vida. La voluntad existe en tanto es parte de lo que sostiene al deseo; sin embargo, este es incapaz de llevarla a la acción. Lo interesante al referir estos términos es que si hablamos de voluntad es gracias al afán, al deseo; de Cernuda implica (tácitamente, mas nunca en una práctica real) la *presencia* de la voluntad. Esta se convierte en un *personaje* obligado cuando de lo que tratan los poemas es un deseo. El anhelo, el afán de algo, supone una fuerza que impulsa o debería impulsar al sujeto hacia adelante: hacia tocar el objeto de deseo. No obstante, en Cernuda esto no se logra. Por ello, al hablar de voluntad no suponemos que necesariamente ella sea la acción, aun cuando la represente. En el caso de Cernuda, voluntad es fuerza, movimiento, el propio deseo sin la capacidad de iniciar la acción. José María Aguirre dice que el de Cernuda es “un deseo vagamente experimentado [...] que sólo está intuido entre velos crepusculares, y que, [...] apenas si es capaz de incitar a la acción, de destruir la indolencia emocional del poeta” (1977: 218):

El afán, entre muros
debatiéndose aislado,

sin ayer ni mañana
yace en un limbo extático (11).

O:

Los muros nada más.
Yace la vida inerte,
sin vida, sin ruido,
sin palabras crueles (26).

El encierro hace que el cuerpo permanezca suspendido. El tiempo se subordina al espacio, se anula, y en esta medida se convierte en puro aire inmóvil capaz de tomar la forma de un lugar, por ejemplo la habitación, mas no de una idea temporal. El tiempo se paraliza para el cuerpo, el cual quiere aislarse en búsqueda de protección. Sin embargo, hay una resistencia a esta soledad:

Mas no quiero estos muros
aire infiel a sí mismo,
ni esas ramas que cantan
en el aire dormido (15).

Paradójicamente, y aun cuando se ve en un solo poema, los muros, incluso, se buscan en el exterior:

Escondido en los muros
este jardín me brinda
sus ramas y sus aguas
de secreta delicia (31).

El encierro además de implicar un aislamiento o una protección, implica una separación necesaria (a pesar de que limita) entre el interior que contiene a la presencia y el exterior que produce estímulos para ella. Veremos más adelante cómo este encierro se presenta como requisito de la actividad creadora.

El tiempo muestra la transición del día a la noche, igualmente la del exterior al interior, y la del tiempo al espacio. Solo cuando ha pasado el momento de lucha entre la voluntad y el cuerpo (instante poético del escritor), el tiempo vuelve a su curso y deja atrás el pasado (la historia) de cada noche:

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
El cuerpo se adormece
aguardando su aurora (12).

O:

Mas el tiempo ya tasa
el poder de esta hora;
madura su medida
escapa entre sus rosas (32).

En el encierro de la habitación hay una ventana: una presencia en medio de las sombras que cubren las paredes. A través de ella se percibe el mundo; en general, este se manifiesta risueño, después se transforma en el vacío del cuerpo inerte.¹² La ventana crea día tras día el mundo que, de alguna forma, sirve como materia de creación:

En su paz la ventana
restituye a diario
las estrellas, el aire
y el que estaba soñando (10).

La ventana será el vínculo entre el cuerpo que no puede salir y el exterior. En esta medida funciona como una extensión de la voluntad que busca salir:

¹² Para José Luis Martínez es importante el vínculo de la presencia poética con el exterior, con el mundo natural, por ello señala: “la poesía de Cernuda tiene dos planos fundamentales: un primer plano puramente estético, su sentimiento de la naturaleza, su dejo sevillano, su pasión por el poeta, por la poesía y lo *poético*, y un segundo plano estético-ético que comprende sus conceptualizaciones sobre el mundo y su postura ante él y que es la porción más significativa de su poesía” (1990: 35). Su acercamiento al mundo deja que el deseo de Cernuda tome forma—como un mundo colorido, vivo y alegre—y se oponga al vacío, es decir, a su cuerpo inmóvil.

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardada está la dicha
en el aire vacío (24).

O:

La luz lívida escapa
y el cristal ya se afirma
contra la noche incierta,
de arrebatadas lluvias (26).

La transparencia de la ventana ofrece una doble posibilidad, por un lado, es reveladora del exterior y, por otro, protege lo interior. El cuerpo inmóvil se muestra interesado por algo fuera de él, mas es incapaz de acercarse a lo ajeno y lejano. El ensimismamiento de ese cuerpo no lo deja salir a alcanzar lo querido; se hunde dentro de sí mismo cuando su mirada trata de encontrarlo fuera de él.¹³ Tanto los deseos que provienen del interior como las amenazas externas se encuentran en el cristal de la ventana sin poder tocarse. Chocan con el vidrio y se resbalan hacia la oscuridad de la noche:

Sólo el azul relámpago,
que vierte la ventana
hacia fuera, en el tiempo
misterioso resbala (29-30).

La ventana determina la distancia existente entre el sujeto, quien desea, y el objeto de deseo, que nunca alcanza a definirse.¹⁴ No es tanto una lejanía en cuanto la imposibilidad de cruzar un umbral; la imposibilidad de romper los lindes no se explica, se presenta casi como una fatalidad. La repetición del evento (del rito), noche tras noche,

¹³ Derek Harris, respecto al yo lírico en los poemas, señala: "Cernuda was experiencing his own delirious descent into a private hell, seeing a world inhabited by monsters and subjected to the distortions of a nightmare. I suggest that his emotional turmoil, and the consequent state of hypersensitivity, leads in him a [...] hallucinatory vision" (1973: 35).

¹⁴ "The absence of an object for desire creates frustration and brings a sharp awareness of solitude, as the adolescent exists 'frente a un mundo', but the symbolic dawn, the sense of future fulfillment still exists and all the poem laments is that it is yet to be achieved" (Harris, 1973: 25).

poema tras poema, acerca más al sujeto a su propio centro, y anula la posibilidad de salir. Cruzar el umbral podría ser el *afán* de Cernuda, aunque esta voluntad se queda siempre, precisamente, en el cruce. El sitio de la poesía es el umbral, el lugar del *entre*, donde las posibilidades de dentro y de afuera pueden convivir sin mezclarse y sin clausurarse unas a otras.

Estar en el medio es vivir en la indefinición perenne. Es no atreverse a dar el paso último. Por eso los poemas reflejan una transición: el momento en que cae la noche, cuando el crepúsculo huye, o el instante en el que el cuerpo está entre dormido y despierto.

Si los poemas están compuestos en su base por una idea del *entre*, el umbral, es decir, la ventana, funciona al mismo tiempo como la entrada a un sueño que no es el del dormir y como el límite entre el cuerpo y su objeto de deseo. La ventana —se reitera— es el espejo del mundo, el cual para el cuerpo inerte es bello, pues posee todo lo que para él es carencia; por otra parte, el reflejo del cuerpo es su opuesto. La luz, el movimiento, la frescura y el color llegan al cuerpo por medio de la ventana solo para cubrirse con la noche.

Los poemas encuentran en el exterior, en el mundo real, una suerte de dicha, que se esfuma tras el cristal. Por eso dice: “guardada está la dicha / en el aire vacío” (24). O en otro poema: “Otra noche acunando / esta dicha vacía” (24); también: “En vano dichas busca / por el aire el deseo” (24). La dicha perseguida en esos poemas personifica al amor:¹⁵

Quiero como horizonte
para mi muda gloria
tus brazos, que ciñendo
mi vida la deshojan (15).

El amor no parece referirse a una presencia. Si se leen las cuartetas vinculadas temáticamente, como una totalidad,¹⁶ se puede interpretar que quizá no se trata del amor entre dos personas, más bien del que siente un cuerpo *poético* por la poesía. En este libro no es

¹⁵ César Real Ramos señala acerca del amor: “En una realidad inexistente, en un mundo caracterizado por la negación, por el desacuerdo, en un mundo cósmico [...] el amor se presenta como única afirmación posible”. Adelante agrega: “El amor de Cernuda es deseo. Pero no deseo carnal, deseo físico; o al menos no es solamente eso; pues deseo físico y deseo espiritual no son sino dos aspectos de un mismo Deseo, impulso del hombre hacia la realidad exterior” (1983: 43-44).

¹⁶ Sobre la idea de ver en conjunto los poemas, José María Aguirre comenta: “el mayor acierto de este libro hay que buscarlo en su efecto total, en su inequívoca y general vaguedad de concepto y de emoción” (1977: 226).

frecuente encontrar la referencia al amor; el deseo, lo reiterado, incluye entre sus anhelos este amor depositado en una presencia. Lo que se repite es la llegada de la noche como el espacio y el lugar de la poesía; en esta línea, cuando Cernuda escribe *amor*, se refiere más a un concepto, casi a un espacio, el cual puede llenarse con diversas ideas. Parecido al sentido como José María Aguirre llama al cuerpo palabra / objeto, el amor en este libro de Cernuda es una palabra / objeto.

No se quieren los muros, y a ellos se opone el abrazo de alguien o algo que lo deshoja. Si bien no puede afirmarse que ese amor sea la poesía, como tampoco una presencia, hay ideas en el poema que conceden esta interpretación. En términos generales, las estrofas se dirigen al *horizonte*, futuro de una “muda gloria” (15). El oxímoron refiere a una fama callada, la cual lleva a pensar en la creación del poeta no celebrada por nadie. Mientras la tierra gira y el tiempo pasa, dice Cernuda, él es “memoria” y “luego nada” (15). De ser así, la poesía rodea y sacude su vida; sería ella su motivo de deseo, de trabajo y de frustración, tal como se lee en otras estrofas:

Vivo un solo deseo,
un afán claro, unánime;
afán de amor y olvido.
Yo no sé si alguien cae (16).

Al respecto, José María Aguirre piensa que en Cernuda “existe una posibilidad para, en cierto modo, satisfacer el deseo de amor: escribir el poema” (1977: 221).¹⁷

Cernuda expresa: “el amor mueve al mundo” (18), y recurre a esta frase hecha para desarrollar en un poema la creación del poeta. La noche entra “y el ángel aparece” (18), como posiblemente cada noche lo hace. El ángel busca un soneto entre sus plumas, y por fin la palabra brota para llenar el espacio donde nace. Es en este momento cuando “un nuevo amor resurge” (21): el creado por el poeta; este sustituye lo que “mueve al mundo” (18), y que ya está gastado. Después, el poeta reposa, y con él su creación; entonces dice: “Convertida / La ternura [el amor] se deja” (18). El amor es parte de lo que se desea, y el deseo es el motor de estos poemas. Lo que se sueña, lo que está en el límite del cuerpo es el amor, el cual significa todo lo irrealizable para el yo de estas estrofas:

¹⁷ Más adelante comenta: “existe, pues, otra forma de amor para el poeta: la palabra esperada / ilumina los ámbitos; / un nuevo amor resurge / al sentido postrado” (Aguirre, 1977: 221).

Bajo tormentas la playa
 será soledad de arena
 donde el amor yaza en sueños.
 La tierra y el mar lo esperan (21).

La ventana supone la idealización no solo de lo se ve a partir del reducido marco, también de lo que ella misma es. Pequeño cuadro del mundo en donde cabe el deseo del creador que se detiene, se petrifica eternamente, por la propiedad plástica de la ventana. Al respecto, José María Aguirre agrega: “las ventanas simbolizan la posibilidad de trascender, de transir a lo exterior, también la comunicación de cualquier especie [...]; por extensión, el cuarto es también símbolo del cuerpo” (1977: 126).

El marco de la ventana es el espacio que contiene al deseo; cruzar su límite es terminar con todo: la distancia que permite y alimenta el deseo, la oscuridad del encierro que ilumina ese límite y la idealización misma que supone la frontera.¹⁸ El marco reformula lo visible, espacial y temporal de su realidad inmediata sobre los cimientos de lo invisible (que materializa la imaginación), y de lo eterno al que su abandono lo empuja.¹⁹

¹⁸ Acerca de *Variaciones sobre tema mexicano*, Osmar Sánchez Aguilera habla de la idea de frontera: “El protagonista-emisor se constituye, finalmente, en esos desplazamientos entre un espacio (tiempo) correspondiente a la 'realidad' en la acepción cernudiana [...] y otro espacio (tiempo) epifánico” (1996: 125). Es interesante observar cómo, aun cuando Sánchez Aguilera habla de una división espacial en relación con los países aludidos por Cernuda, esta no es el resultado de una vivencia determinada, es parte medular de su poesía, pues se encuentra desde el primer libro. En *Variaciones*, Cernuda señala un espacio: México, y un objeto de deseo: la patria. En *Primeras poesías*, el espacio es el cuerpo dentro de una habitación, y el deseo es una indefinición fuera del encierro: “Si el emisor / poeta se ubica a sí mismo fuera del espacio [...] 'allá' señala una meta [...] 'allá' designa entonces un espacio en el que no se es (o no se siente ser) a plenitud” (1996: 125). La misma idea puede aplicarse a *Primeras poesías*.

¹⁹ James Valender en relación con Ocnos hace una afirmación válida para toda la obra de Cernuda: el poeta “buscó consuelo no tanto en el pasado como en la realidad trascendental que su imaginación percibía como formando parte de esa experiencia: realidad que rescataba la vida entera [...] Para ver 'esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo', la contemplación es imprescindible” (1984: 28). En este sentido, Cernuda, en su poética del fracaso por el deseo incumplido, trabaja dos realidades: una sensorial –percepción del mundo– y, otra, trascendental –contemplación del mundo–. En cuanto a la realidad metafísica propuesta por J. Valender, esta se debe entender como el resultado de una exacerbación de los sentidos del yo lírico en donde es posible la convivencia de una realidad inmediata, en la cual no se cumple el deseo y, otra, suprarrealidad, en donde actúa el deseo del poeta. Lo anterior se contrapone a lo señalado por César Real Ramos acerca de la subjetividad de Cernuda: “a Cernuda no le interesan tanto los conceptos como las sensaciones y sentimientos [...] no se preocupa de abstraer la realidad para construir una metafísica de lo cotidiano, sino que en tanto que poeta de los sentidos, voluptuoso, busca el color, la forma material, concreta, de la realidad” (1983: 13). Esta

Los extremos donde el cuerpo habita son reducidos; sin embargo, parecen eternos bajo la mirada insaciable del deseo.²⁰

De la entrada del poeta al mundo de la noche, ilustrado en el primer poema, al encierro del cuerpo, en el último (en donde a pesar de estar en un jardín da cuenta de los muros), Cernuda dibuja el lugar y tiempo de su desazón: la noche que lo invita a abandonar su cuerpo para contemplarlo como algo extraño. De esta forma se coloca ante el momento de la división, donde el umbral representado por la ventana es el límite del propio cuerpo que no se puede mostrar o, mejor aún, es inseguro para hacerlo. Así son los primeros textos del joven poeta en el vórtice del mostrarse ocultándose.

Bibliografía

01. Aguirre, José María (1977), "Primeras poesías" de Luis Cernuda". En Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 338 pp.
02. Aguirre, José María (1988), "El cuarto y las alas en la poesía de Luis Cernuda", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 121-134.
03. Carnero, Guillermo (1988), "Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*", *Vuelta*, vol. 12, núm. 144, pp. 63-65.
04. Cernuda, Luis (2002), "Primeras poesías", en *La realidad y el deseo*, Madrid, Renacimiento.
05. García Ponce, Juan (1990), "El camino del poeta: Luis Cernuda". En James Valender (comp.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, FCE, 228 pp.
06. Harris, Derek (1973), *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books Limited, 188 pp.
07. Martínez, José Luis (1990), "La poesía de Luis Cernuda", en James Valender (comp.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, FCE.
08. Pato, Hilda (1988), *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 118 pp.
09. Paz, Octavio (1988), "La pregunta de Cernuda", *Vuelta*, vol. 12, núm. 144, pp. 61-62.
10. Real Ramos, César (1983), *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

posición no queda muy clara cuando Real Ramos incluye en su capítulo vi un apartado titulado "La doble realidad", en el cual aparentemente se le da más importancia a esa realidad metafísica; de hecho, para él, esta no tiene mayor alcance; su tesis consiste en afirmar que en *Primeras poesías* predomina el objetivismo en la percepción del mundo.

²⁰ Además de esta división temática, son interesantes los planos que Octavio Paz ve en la poesía de Cernuda: "Entre [...] dos extremos se despliega la poesía de Luis Cernuda. Uno, la afirmación de una voz que viene de las afueras de la sociedad y que es a un tiempo anónima y profundamente íntima, pues es la voz del instinto y de las pasiones asumidas por una conciencia solitaria. Otro, la afirmación de una tradición en la que las verdades de los poetas ya idos, no sin rupturas y desgarramientos, gracias a la mediación de generaciones de lectores, se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras: tiempo vivo" (1988: 62).

11. Sánchez Aguilera, Osmar (1996), "Fronteras, otredades: variaciones sobre tema cernudiano", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 44, núm. 1, pp. 121-148.
12. Sánchez Rosillo, Eloy (1992), *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 196 pp.
13. Valender, James (1984), *Cernuda y el poema en prosa*, Madrid, Tamesis Books Limited.

BERENICE ROMANO-HURTADO. Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Uaemex desde 2008, donde imparte cursos de teoría literaria. Desde 1995 es miembro del Taller de teoría y crítica literaria "Diana Morán". Es autora de diversos artículos, así como de los libros *Deconstrucción y autobiografía* y *Antología de miradas*. Sus investigaciones se dirigen particularmente a los estudios de género y las escrituras del yo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT.

JORGE ASBUN-BOJALIL. Doctor en Humanidades: Estudios literarios. Profesor-investigador de tiempo completo en el Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la Uaemex, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Ha impartido clases de poesía mexicana e hispanoamericana, creación literaria y lírica. Entre sus publicaciones destacan *Algunas visiones sobre lo mismo -Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo XX-* (2007), *Alas de centella* (2008), *A mitad de un suspiro* (2008); de igual manera coordinó y realizó las entrevistas para el documental *Palabras en reposo, acerca del poeta Alí Chumacero* (2010); otros proyectos de su autoría son *Vibración desde el silencio. Antología de poemas de Raúl Renán leídos por el autor* (2015) y *La poesía amorosa de Alí Chumacero* (2018); realizó la compilación de textos literarios en *Heredad de sombra, Antología de textos recuperados de Dolores Castro* (2017) y *La otra Hermana y cuentos de Beatriz Espejo en la revista El Rebilette*. (2019).

La zarzuela, un retrato emocional de la vida social

La zarzuela, an emotional portrait of social life

Marina Vladimirovna Romanova-Shisparynko*
Horacio Antonio Rico-Machuca**

Resumen: La zarzuela es una pieza escénica de fuerte estilo español y de imprescindible conocimiento teatral de los cantantes, ya que un gran porcentaje de estas obras realizan diálogos prolongados mezclados con movimientos de danza, arias y coros. Su contorno está rodeado de sucesos históricos y de amoríos, los cuales se ironizan para agradar al público. El hecho de ser llamado género chico no es por su diferencia marcada en la complejidad del drama y la música de las grandes óperas, sino por su corta duración, la cual fue intencionada para bajar los costos de entrada al público de entonces, quienes por crisis económicas no podía pagar los grandes espectáculos.

Palabras clave: Teatro, Estilo, Música, Sociedad.

Abstract: *La Zarzuela, a strong Spanish style scenic piece, in which theatrical knowledge about the singers is mandatory since a great amount of these works carry out prolonged dialogues mixed with dance movements, arias, and choirs. Its environment is surrounded by historical events and love affairs, which are ironized to please the audience. The fact of being called "small genre", is not due to its marked difference in the complexity of the drama and music of the great operas, but because of its short duration, which was intended to lower costs to the public of that time when economic crises did not allow them to afford the big shows.*

Keywords: Theater, Style, Music, Society.

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, marinaromanova2000@yahoo.com

** Universidad Autónoma del Estado de México, México, horaciorico@hotmail.com

Introducción

La zarzuela surgió en España con base en el desarrollo y difusión que estaba teniendo la ópera italiana, muy parecida a la opereta francesa, y como una necesidad de manifestar las distintas maneras de expresión lírica que el ámbito teatral abarcaba. Sus antecedentes se encuentran en los siglos XV y XVI (en églogas de Juan del Encina, farsas de Lucas Fernández, y en las tonadillas). No obstante, podemos situar su aparición a mediados del siglo XVII con *El jardín de Falerina* de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo. Las presentaciones que se realizaron de esta obra recibieron el nombre de fiestas de zarzuela por el sitio donde se efectuaron, el cual era denominado Zarzuela. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XVII aparecieron notables obras de este género. Destacaron autores como el conde de Clavijo, Juan Bautista Diamante y Salvador de la Cueva (Honolka, 1980). A pesar de que se continuaron escribiendo partituras para conservar el género, la música se perdió con el auge de la ópera a finales del siglo. Las zarzuelas que se destacan de este periodo son *Briseida* con música de A. Rodríguez de Hita, *La maja y el majo* y *El buen marido* de Fabián García de Pacheco, *El licenciado Farfulla* de Antonio Rosales y *Las foncarraleras* de Ventura Galván, todas ellas con libreto de Ramón de la Cruz. Aunque también destacaron algunas tonadillas escénicas de Pablo Esteve (Honolka, 1980).

Durante este ocaso, que duró hasta mediados del siglo XIX, la tonadilla fue la encargada de mantener el gusto y la tradición castiza española con sus pintorescos personajes de majas, petimetres y manolas. Cuando desapareció la tonadilla, se produjo una reacción entre los compositores, que trajo de vuelta a la zarzuela. Este renacer recibió el nombre de zarzuela grande, y se caracterizó por la aparición de compositores, tales como Hilarión Eslava (1807-1878) con sus óperas *El solitario* y *Las treguas de Tolemaida*, Joaquín Gatzambide (1822-1878) autor de *La mensajera*, Francisco Barbieri (1903-1956) con *Jugar con fuego* y *El barberillo de Lavapiés* y Emilio Arrieta (1823-1894) con *El grumete* y *Marina*.

A finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, el género se asentó y alcanzó gran difusión en España e Hispanoamérica con figuras como Pedro Miguel Marqués (1893-1918) con *El anillo de hierro* y *El monaguillo*, Ruperto Chapí (1851-1909) con *La tempestad* y *La revoltosa*, Amadeo Vives (1886-1932) con *Maruxa* y *Doña Francisquita*, Tomás Bretón (1850-1923) con *La verbena de la Paloma* y *Las nieves*, y José María Usandizaga (1887-1915) con *Las golondrinas*. Más adelante evidenciaron la perdurabilidad de este género Federico Moreno Torroba con *Luisa Fernanda* y *La chulapona* y Pablo Sorozábal con *La del manojo de rosas*, *La tabernera del puerto* y *Katiushka*. Así, siguiendo estas creaciones de la

zarzuela, que consolidan el género, llegan enseguida a una infinidad de títulos que han tenido un lugar en la historia de la literatura musical universal.

Las diferencias entre la ópera y la zarzuela son marcadas. La ópera maneja su libreto y temas de una manera más profunda, con el estilo musical adaptado a la época que representa su descripción histórica; esto lo presenta en cada uno de sus actos, con un tiempo de duración que en sus épocas de presentaciones eran a veces incosteables por sus monumentales producciones. *Aida* de G. Verdi, *Las Bodas de Fígaro* y *La flauta mágica*, ambas de W. A. Mozart, son ejemplo de este tipo de representaciones, las cuales tienen una duración de dos a tres horas por escena. La zarzuela, por el contrario, tuvo el objetivo de acortar el tiempo de las presentaciones entre sesenta y noventa minutos máximo, esto con la intención de no generar grandes inversiones en las producciones y rebajar los costos de la entrada a los teatros donde el público no podía pagar boletos para las grandes óperas. A este fenómeno se le llamó teatro por horas, y tenía la finalidad de entretener al público por corto tiempo y a bajo precio. El escritor Benito Pérez Galdós¹ argumentó acertadamente sobre este sistema:

No debo pasar en silencio, tratando de teatros matritenses, un sistema de espectáculos que sin género de duda es peculiar de Madrid, como si dijéramos su *especialidad*, sistema desconocido en otras capitales, pero que por fin ha de cundir y propagarse porque es muy bueno y responde a fines sociales y económicos. Me refiero a las funciones por horas o por piezas que tanto éxito tienen aquí, atrayendo y regocijando a la mayoría del público. Los inventores de esta división del espectáculo público, abaratándolo a las modestas fortunas y haciéndolo breve y ameno, conocían bien las necesidades modernas. Es poner el arte al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por amor y en dosis que no hastían ni empalagan (Pérez, 1923: 213-214).

La zarzuela utiliza elementos folclóricos españoles como el canto y la danza: jotas, pasos dobles, boleros, seguidillas, pero también tiene influencia del tango y la habanera, ambos de origen latinoamericano.

En el presente trabajo haremos la descripción de las zarzuelas *La verbena de la Paloma*, *La gran vía*, *Luisa Fernanda*, *La canción del olvido*, *El barberillo de Lavapiés*, *Alma de Dios* y *La leyenda del beso*, consideradas dentro de las más connotadas de la literatura musical española. En

¹ Benito Pérez Galdós (1843-1920) fue un novelista, dramaturgo, cronista y político español. Es uno de los mejores representantes de la novela realista del siglo XIX. Varios especialistas y estudiosos de su obra lo propusieron como el mayor novelista español después de Cervantes.

ocasiones, estas zarzuelas enmarcan momentos políticos y sociales propios de su época; de esta manera, encontramos, en general, síntomas de rebelión social en sus argumentos: una lucha de clases que es tratada, según algunas obras, desde diferentes perspectivas, a veces seria y a veces irónica, en contraste con otras, donde los relatos son de conflictos sentimentales en todas sus formas. El estilo musical de cada una de estas piezas está sellado con la estilística folclórica española, combinado con la influencia musical de su época: la ópera italiana.

Síntesis, historia y análisis de las zarzuelas más representativas por su calidad musical e impacto social

La verbena de la Paloma

También nombrada *El boticario*, *las chulapas* y *celos mal reprimidos*, fue estrenada en 1894 y está considerada como la reina de las zarzuelas. El compositor de la música es Tomás Bretón (1850-1923) y el libretista Ricardo de la Vega.

El teatro Apolo de Madrid había encargado la música a Ruperto Chapí, excelente creador y violinista, quien había escrito exitosas obras como *La revoltosa*, *La tempestad*, *La bruja*, pero no había escrito ninguna trascendente. Debido a las inconsistencias de la obra y la falta de protagonismo de los personajes como don Hilarión, Casta, don Sebastián, el tabernero, entre otros, que dejaban su participación sin marcar bien su protagonismo, además de la debilidad de la famosa canción que identifica a esta zarzuela con “Donde vas con mantón de Manila”, le fue retirado el encargo y se le entregó a Bretón.

La verbena de la Paloma está basada en hechos reales, donde uno de los personajes, el joven Julián, empleado de una imprenta, es provocado por su novia al coquetear con un hombre de avanzada edad: el boticario don Hilarión.

Tomás Bretón no confió en haber hecho una pieza valiosa, aún en los preliminares del estreno tenía pánico de quedar en ridículo, pero el éxito fue de inmediato y la obra se convirtió en un fenómeno en España y en el mundo, debido a su fuerte contenido del estilo madrileño y una gran chispa en el argumento.

Vale la pena nombrar algunos de los fragmentos que inmortalizaron la obra:

Coplas de don Hilarión:
Una morena y una rubia,
hijas del pueblo de Madrid,

me dan el opio con tal gracia,
que no las puedo resistir (Bretón y De la Vega, 1894: 24).

Mazurca dueto entre Julián y Susana:
¿Dónde vas con mantón de Manila,
donde vas con vestido chiné? (Bretón y De la Vega, 1894: 61).

Sevillanas:
Por ser la virgen de la Paloma,
un mantón de la China te voy a regalar (Bretón y De la Vega, 1894:19).

Las partes más destacadas de la obra:

- Coplas de don Hilarión
- “Dónde vas con mantón de Manila”
- Mazurca-dueto
- Sevillanas

Tiempo de duración aproximada: 70 minutos.

La gran vía

La gran vía, estrenada el 2 de julio de 1886, es una zarzuela en un acto, determinada como revista lírico-cómica. Fue escrita por los compositores Federico Chueca y Joaquín Valverde, con el libreto de Felipe Pérez y González. En ella encontramos una peculiar descripción del urbanismo que estaba acrecentado por la política de ese momento debido a la Revolución Industrial, lo que aperturó el establecimiento de complejos administrativos, grandes avenidas como rápidas vías de comunicación y, en general, el desarrollo de las condiciones para la producción y consumo, además de que generó en la sociedad una ilusión futurista. *La gran vía* retrata con una gran sátira y música festiva las vivencias y preocupaciones sociales y políticas del momento. Sus ejes principales son la inquietud, la emoción y la discusión que conllevan la construcción de una vía de tránsito. Algunos de los temas y personajes principales son el coro inicial de “Polka de las calles”, a cargo de un coro femenino que canta con gran entusiasmo; el caballero de Gracia que, a través de un aria interpretada por un barítono, representa a un burgués, con gran amor propio,

que promueve, ante la gente que lo rodea, una admiración *inventada* hacia él mismo. En estas actitudes del personaje, incluso, se percibirse la figura de la burguesía arrogante de aquella época. Los Ratas, tres ladrones simpáticos que enfrentan a la sociedad para sacar ventaja del ocio: una plaga social que es una de las partes más cómicas de la obra.

Las partes más relevantes de esta zarzuela son las siguientes:

- “Introducción y Polka de las Calles”
- “Vals del caballero de Gracia”
- “Chotis del Elíseo”
- “Tango de la Menegilda”
- “Jota de los Ratas”

Tiempo de duración: 50 minutos aproximadamente.

Luisa Fernanda

Zarzuela de Federico Moreno Torroba (1891-1982), compositor español postromántico y nacionalista, escrita en 1932, es consecuencia de importantes sucesos históricos.

La obra retrata la época previa a la Revolución de Septiembre, también llamada la Gloriosa, de 1868, que culminó con el reinado de Isabel II, y su exilio a Francia. Antes, cabe mencionar que los borbones llegaron a España en 1700 con Felipe V. Podemos ejemplificar con un modelo de sándwich la dinastía de origen francés: los panes serían los Felipes; el relleno, los monarcas. Primero, los tres hijos de Felipe V, los reyes Luis, Fernando IV y Carlos III; en el centro, los felones, aquellos dirigentes que pactaron con Napoleón: Carlos IV y Fernando VII, además de Isabel II, su hijo Alfonso XII, su nieto Alfonso XIII, la pausa gubernamental que hubo en el periodo de Franco y, finalmente, el rey Juan Carlos I. El pan de abajo es Felipe VI.

Isabel II llegó a reinar gracias a la Pragmática Sanción que derogó la Ley Sálica (en este caso, acción promulgada por un rey, para regular cuestiones como la sucesión dinástica u otras. Suelen identificarse por las fechas en que fueron decretadas). Este hecho trajo problemas a la reina Isabel II, ya que su tío Carlos María Isidro reclamaba el trono, lo que trajo ocasión las llamadas guerras carlistas.²

² Serie de contiendas a lo largo del siglo XIX que tuvieron lugar en España y representaron el choque de ideologías políticas de la época, aunque la principal razón fue la contienda el trono (la síntesis referencial es propia).

En la zarzuela aparecen los liberales como oponentes a Isabel durante el periodo más complicado de su reinado; no obstante, se vislumbran ciertas mejoras que nos la recuerdan. En esa época, en 1850, por ejemplo, la reina inauguró el Palacio de las Cortes, de línea neoclásica, y el teatro real de Madrid.

Por otra parte, Isabel II tuvo una hermana cuyo nombre coincide con el de la protagonista de la zarzuela: Luisa Fernanda. A muy corta edad ambas quedaron solas en Madrid, ya que su madre, junto con su segundo marido, se vio obligada a refugiarse en París. Así, a los trece años Isabel sería declarada reina. Duro comienzo para quien fuera denominada la Reina de los tristes destinos.

En la obra, además de la confrontación entre monárquicos y liberales, se cita la batalla del puente de Alcolea, que tuvo lugar en tierras cordobesas. Las fuerzas antimonárquicas estaban dirigidas por el general Prim, quien trajo a Amadeo de Saboya, italiano que reinó dos años hasta la restauración borbónica.

Uno de los personajes secundarios es Luis Nogales, detenido por Javier Moreno, junto con Juan de Padilla y Francisco Maldonado. Estos habían sido líderes comuneros ajusticiados a comienzos del siglo XVI, en la guerra de las comunidades de Castilla, época en la que reinaba Carlos I. Luis Nogales era antimonárquico y se identificó con la lucha antiimperialista de estos comuneros.

En el tercer acto de la zarzuela hay una jota extremeña: el cerandero, con motivo de la proximidad de la boda Luisa con Vidal —aunque haya sido anterior a 1789, época de Carlos IV, Goya retrató muy bien el ambiente de las fiestas populares—.

En *Luisa Fernanda* es retratada de una manera intensa y dinámica la historia, intrigas políticas de sucesión de reinado, inicios de cambios sociales, todo acompañado de una música exquisita entre diálogos, arias, coros, bailes, de los cuales destacamos:

- La mazurca de las sombrillas
- Canción del Saboyano, habanera
- Dueto de Javier y Carolina “Caballero del Alto Plumero”
- “Los vareadores”
- “¡Ay, mi morena!”

Tiempo de duración: 85 minutos aproximadamente.

La canción del olvido

Comedia lírica en un acto, dividida en cuatro cuadros, con música de José Serrano y textos de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde.

La zarzuela se estrenó el 17 de noviembre de 1916 en el teatro Lírico de Valencia. Desde la primera presentación tuvo un gran éxito, y así ha continuado a lo largo de los años. Se cuenta que Serrano no pudo estrenar en Madrid, debido a problemas que tuvo con la Sociedad General de Autores y Editores, pero una vez arreglados, ante el tremendo éxito valenciano, el empresario Arturo Serrano logró conseguir el teatro de la Zarzuela para reestrenar la obra el 1 de marzo de 1918.

El argumento presenta una historia de amor al estilo de *Don Juan*, con ambiente napolitano. En la trama, el personaje de Rosina consigue con estrategias enamorar al capitán Leonello. Esta simple historia da pie a una serie de números musicales muy afortunados en belleza, desde un breve pero intenso prelude, pasando por el *racconto* de Leonello, el famoso “Junto al puente de la peña” con su segunda parte: “Mujer primorosa clavellina”, la sutil canción “Marinela, Marinela”, la serenata “Canta el trovador”, el magno solista con coro en “Soldado de Nápoles”, un delicado y a la vez brillante intermedio, y un dulce dúo final, estructurado de varias partes, algunas de las cuales incluyen pequeñas romanzas. Es una de las zarzuelas más bellas y exitosas que se hayan escrito.

El libreto es una trama sencilla en la que se representan todas las características del género de la opereta, con ambientes de corte romántico y escenas de gran lirismo. Esta fue la primera obra del dúo de libretistas: Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde. En el libreto se aprecian las bases de su teatro: tramas sólidas, personajes bien definidos, acompañados de una versificación elegante e inspirada.

José Serrano, autor de la música, demuestra una gran capacidad para generar el estilo acertado de la obra: “Canción del olvido” y “Soldado de Nápoles” son de las piezas más conocidas de la zarzuela y con mayor preferencia del repertorio de muchos cantantes.

La obra en sus inicios sería llamada *El príncipe errante*, pero al autor musical le pareció un título poco afortunado, por lo que prefirió llamarle *Canción del olvido*.

Las partes más relevantes de esta zarzuela son las siguientes:

- Serenata “Soldado de Nápoles”
- “Marinela”

- Canción de Leonello
- Canción de Rosina

Tiempo de duración: 80 minutos aproximadamente.

El barberillo de Lavapiés

Zarzuela en tres actos, en verso, con un libreto de Luis Mariano de Larra, hijo de un connotado periodista de la época Mariano José de Larra. La música fue escrita por Francisco Asenjo Barbieri. La obra fue estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid el 19 de diciembre de 1874.

La zarzuela está basada en un argumento histórico de intrigas sociales. La trama argumental se une a la tradición de lo que se llamó zarzuela grande, a la que pertenecen otras obras de Barbieri, como *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona*, *Pan y toros*. *El barberillo de Lavapiés* inaugura un nuevo tipo de obra lírica en beneficio de las futuras generaciones.

El título de la obra es una parodia al nombre de la famosa ópera de Rossini *Il barbiere di Siviglia*; sin embargo, *El barberillo de Lavapiés* logra una total descontextualización del modelo que sigue, obligando al espectador a perder de vista la referencia original. Pongamos, un ejemplo, a Beaumarchais, el libretista de *Las bodas de Figaro*, de W. A. Mozart, conociendo perfectamente la figura donjuanesca, la contextualiza en una vida cortesana del siglo XVIII; mientras que Larra, libretista de *El barberillo de Lavapiés*, incorpora a su personaje a una vida urbana, la que se desarrolla en el Madrid de Carlos III; así, sitúa la acción en el antiguo barrio de Lavapiés, lugar donde el pueblo humilde se concentraba de forma especial.

El tema generador de esta obra se aleja temporalmente del espectador, ya que el autor la dirige a un modelo de cuadros de costumbres del Madrid castizo; esto sucede cuando aparecen las escenas y música de “La calle de la Paloma”, “La calle de Toledo”, “La plaza de Herradores”, “La Iglesia de San Lorenzo”, “La calle de la Fe”, entre otras, convirtiendo el estilo en una realidad potencial. *El barberillo de Lavapiés* utiliza, como ya es propio del género, dos mundos sociales paralelos: el castizo de la pareja de antihéroes, formada por Lamparilla (el barberillo) y Paloma, y el aristocrático, representado por la marquesita Estrella y don Luis de Haro; no obstante, a diferencia del resto de las anteriores zarzuelas grandes, la pareja cómica se convierte aquí en protagonista de la historia y provoca la necesidad de contrastar lo bufo con lo serio. Este hecho origina que la trama

argumental, desde su planteamiento hasta su desenlace, sea una necesidad impuesta, un pretexto para el desarrollo de la obra (Honolka, 1980).

Partes relevantes de la obra:

- Coro de Costureras
- Canción y coro del camión
- Jota “Ya los estudiantes madre”
- Seguidillas “En el templo de Marte”
- Canción de la Paloma

Tiempo de duración: 100 minutos aproximadamente.

Alma de Dios

José Serrano Simeón Sueca, el creador de esta zarzuela, nace el 14 de octubre de 1873 y muere el 8 de marzo de 1941. Despuntó precozmente como instrumentista y compositor bajo la tutela de su padre; posteriormente, estudió en el Conservatorio de Valencia y donde obtuvo una beca en 1895 para estudiar composición en Madrid, ahí encuentra muchas dificultades para darse a conocer. Perdida la beca, escribía romanzas y las vendía a cualquier precio. Una de ellas se la ofreció a un editor por cinco duros, pero la rechazó. Esa romanza la incluyó luego en *El carro del sol* como una serenata. Esta daría la vuelta al mundo como la mejor canción veneciana (interpretada por la gran soprano Montserrat Caballé), a juicio de P. Mascagni, gran compositor de la época.

Alma de Dios es una comedia lírica de costumbres populares. Fue estrenada el 17 de diciembre de 1907 en el teatro Cómico de Madrid con un éxito sin precedentes. La obra se mantuvo así durante tres temporadas seguidas y se representó más de dos mil veces. Fue uno de los grandes atractivos para los forasteros de aquella época cuando hacían parada en Palacio para conocer a la nueva soberana y al príncipe de Asturias. Ver a Loreto Prado en *Alma de Dios* era sorprendente.

Como algunas zarzuelas, *Alma de Dios* comienza sin música. En la forma original son alrededor de veinte minutos en los que se expone la temática de la obra a través de diálogos e ironías; luego, se escucha una introducción orquestal que acompaña con ironía el coro “Gratias agimus tibi”.

La síntesis del argumento podría ser la siguiente: una huérfana llamada Eloísa huye de la casa donde convive con una mala mujer. Se refugia en casa de unos tíos. En ese lugar

conoce a un joven del que se enamora, pero ella es víctima de un engaño planeado por su tía para proteger a su hija del mal prestigio y de su desvergüenza ante su marido, lo ha engañado al tener un hijo natural. El hijo es escondido y, finalmente, el engaño sale a la luz y la pareja de novios continúa su romance.

Cabe mencionar que una de las arias de la zarzuela, “Canción gitana”, ha sido interpretada por grandes tenores de la historia del canto como Tito Schipa y Alfredo Krauze.

Partes relevantes de la obra:

- “Gratias agimus tibi”
- Canción “Envuelto en papel de plata”
- Canción gitana “Canta mendigo errante”

Tiempo de duración de la obra: 80 minutos aproximadamente.

La leyenda del beso

Creada por los compositores Reveriano Soutullo (1880-1930) y Juan Vert (1890-1930), es una zarzuela en dos actos con libreto de Enrique Reoyo, Antonio Paso Díaz y José Silva Aramburu. *La leyenda del beso* es un exponente del género llevada al campo de la opereta, con ciertos toques melodramáticos, a la par de algunos elementos exóticos para dar color.

El estreno se llevó a cabo el 18 de enero de 1924 en el teatro Apolo de Madrid. Lo que da nombre a esta zarzuela es la historia del conjuro que realizó la madre Amapola, la gitana protagonista, antes de morir. Con él intentaba proteger a su hija del mal que su propia belleza pudiera provocarle en forma de desengaños amorosos y malos pretendientes.

La música es indudablemente de gran calidad y vuelo lírico; se le puede considerar como una ópera, dado el tratamiento tan profundo de las voces y la riqueza orquestal poco común en la zarzuela. Esta obra alcanzó un éxito popular envidiable, particularmente el famoso intermedio que ha llegado a convertirse en pieza de repertorio de orquestas y bandas: uno de los ancores con que las orquestas españolas cierran los conciertos que ofrecen fuera de las fronteras. La obra contiene momentos muy interesantes; su música es lírica, expresiva y dramática; se destaca por la excelencia de su instrumentación, aspecto que es siempre cuidado por el compositor.

Entre los fragmentos más destacables de esta zarzuela podemos citar del primer acto el coro interno que comienza con “Cantando amarguras”; “Caminar sin fin”, que constituye la presentación de Amapola, y “Amor mi raza sabe conquistar”, dúo entre

ella e Iván. El segundo acto abre con “Quien trabaja cantando”, una atractiva escena en un campamento gitano; cuenta también con un número de lucimiento de Amapola, “Cuando bajo el cielo suena mi cantar”, y con el dúo entre los protagonistas, “¿Vendrás, mujer?”. Hay dos números cómicos que tienen como protagonista principal a Gorón: “Ay, sóplame, sóplame, sopla”, dúo con Simeona, una de las gitanas, y “Se pone el cuerpo así”, *fox-trot* gitano en el que este conquistador intenta aprovecharse de las bellas zíngaras con la excusa de enseñarles un baile de moda.

Partes relevantes de la obra:

- Zambra-aria para soprano, coros y ballet
- Romanza de Iván (aria Tenor)
- Intermezzo-intermedio orquestal
- Dúo para tenor y soprano “Vendrás mujer”

Tiempo de duración: 110 minutos aproximadamente.

Conclusiones

La zarzuela es un género musical que despertó el gusto y la controversia durante cien años, de 1850 a 1950. Uno de los aspectos de su predominio fue la accesibilidad a los teatros, esto por el menor costo de su producción, como consecuencia hubo más público que en la llamada gran ópera, que contaba con obras como las de G. Verdi, G. Puccini, G. Rossini, J. Offenbach, entre otros autores, las cuales eran producidas y pagadas por la burguesía de la época. La gran ópera, con el tiempo, impuso su dominio por su calidad musical, así como el inmenso drama incrustado en un espectáculo que, actualmente, a pesar de que no ha sido accesible por completo, tiene más posibilidades de ser presenciada por un espectador que con un poco de esfuerzo puede reunir los recursos para pagar un boleto. En la segunda mitad del siglo XX disminuye la pasión por la zarzuela, aunque no deja de hacerse, desde luego, pero ahora como una especie de teatro de revista ligero que entretiene y divierte, nunca minimizando su calidad artística; es simplemente una etapa de pequeño olvido. Finalizado el siglo XX y entrado el XXI, es sorprendente el auge del folclore en general, donde la música española tiene una gran influencia en el mundo, gracias a sus atractivas melodías armonizadas caprichosamente a la usanza del estilo *moro* que se hereda después de la edad media. Las generaciones que vivieron el auge de este

género en el siglo pasado, renuevan su gusto contagiando a las nuevas, lo que da como resultado el renacimiento de la pasión por el género chico.

Actualmente, España se ha convertido en un centro de atención para escuchar música folclórica a través del canto, el teatro y la danza. Los conciertos de año nuevo, a la usanza de los de Viena, son dirigidos hacia los grandes espectáculos de la zarzuela mediante compilaciones de algunas de sus grandes obras. Estas son representadas en varios teatros principales de Madrid y Barcelona, con directores de orquesta como Luis Cobos, Víctor Pablo Pérez, Cristóbal Soler, entre otros; cantantes como Plácido Domingo, Ana María Martínez, así como una de las más famosas sopranos, intérpretes de ópera y zarzuela, Teresa Berganza. El boletaje se agota con anticipación. Este movimiento musical siempre traspasó fronteras, principalmente del área latina. Hoy su difusión e interpretación es mundial, y es interpretado por músicos profesionales y aficionados. Se puede decir, que si entre 1850 y 1950 el género chico se convirtió en grande, en el siglo XXI se ha convertido en un gigante. ¡Que viva España!

Bibliografía

01. Bretón, Tomás *et al.* (1894), *La verbena de la Paloma*, Madrid, Unión Musical Española, 70 pp.
02. Honolka, Kurt *et al.* (1980), *Historia de la música*, Madrid, Edaf, 485 pp.
03. Pérez Galdós, Benito (1923), *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 234 pp.

Anexo

Enlaces para apreciar las zarzuelas descritas en este trabajo:

01. *La verbena de la Paloma*: <https://youtu.be/WclrIH-IwtU>
02. *La gran vía*: https://youtu.be/hA4ofGf_bPI
03. *Luisa Fernanda*: <https://youtu.be/bQlr7QwaEZg>
04. *Canción del olvido*: <https://youtu.be/aLXtIsvplk0>
05. *El barberillo de Lavapiés*: <https://youtu.be/AoTVeqAWi6g>
06. *Alma de Dios*: <https://youtu.be/wzFRbDVmna0>
07. *La leyenda del beso*: <https://youtu.be/AMVwvzcdAz4>

La construcción del *éthos* sostenible. Una mirada desde la formación de las valoraciones socioculturales

The construction of sustainable ethos. A look from the formation of sociocultural assessments

Cristina María Guadalupe García Rendón Arteaga*

Resumen: Frente a una sociedad crecientemente centrada en el individuo, es necesario analizar las valoraciones compartidas en la construcción del *éthos*, así como evidenciar su carácter histórico y dinámico. Se aborda el significado de las valoraciones y su importancia en el actuar del ser humano en una cultura. Asimismo, se identifican las características de la visión antropocentrista y algunas de las consecuencias en relación a la sostenibilidad. También se analizará el proceso y las características de una sociedad de consumo. Por último, se expone la relevancia de promover la construcción del *éthos*, desde la formación y la educación para una visión biocéntrica.

Palabras clave: *Éthos*, Valoraciones, Sostenibilidad.

Abstract: Faced with a society increasingly centered on the individual, it is necessary to analyze the shared assessments in the construction of the *ethos*, as well as to show their historical and dynamic nature. The meaning of assessments and their importance in the human behavior within a culture is addressed. Likewise, the characteristics of the anthropocentric vision and some of the consequences in relation to sustainability are identified. The process and characteristics of a consumer society will also be analyzed. Finally, the relevance of promoting the construction of *ethos* is exposed, from training and education to a biocentric vision.

Keywords: *Ethos*, Assessments, Sustainability.

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, cmggra@gmail.com

Introducción

En la actualidad son muchos los grupos que reclaman por las condiciones en las que se encuentra el planeta. Llama la atención los movimientos de los jóvenes que se han manifestado en diferentes ciudades del mundo.¹ Por ello es necesario entender qué es lo que sostiene que la sociedad moderna promueva valoraciones contrarias a la sustentabilidad.

En este escrito se analizarán las características del *éthos* occidental en la modernidad, que dan la pauta a las valoraciones compartidas en su construcción; aquí, el *éthos* será visto como el lugar donde se construye un modo de vida. Por otro lado, se abordará el significado de las valoraciones y su carácter histórico y dinámico en el actuar del ser humano dentro de una cultura. Asimismo, se identificarán las características de la visión antropocentrista y algunas de las consecuencias en relación con la sostenibilidad. También se analizará el proceso y características de una sociedad de consumo. Por último, se expondrá la relevancia de promover la construcción del *éthos* desde la formación y la educación que, si bien parte de una visión del desarrollo humano, se extiende hacia una visión biocéntrica.

I. *Éthos* occidental en la modernidad

Los constructores del *éthos*² occidental, precursores de la llamada modernidad, tienen el planeta al borde del colapso.³ La modernidad convirtió a la naturaleza en objeto de

¹ Como ejemplo, se menciona la nota del 9 de marzo de 2019 de diario *El País*: “Cientos de miles de jóvenes de todo el mundo se han movilizado este viernes en más de 1.000 ciudades de 89 países para reclamar la intervención urgente de los gobiernos contra el impacto del calentamiento global. Todo comenzó con la protesta individual de la estudiante sueca Greta Thunberg, que el pasado agosto comenzó a faltar a clase cada viernes para manifestarse frente al Parlamento de su país. *Los viernes para el futuro*, traducción al español de la convocatoria internacional *Fridays for Future*, se han convertido hoy en una huelga global”.

² Para Dussel, la palabra *êthos* (ἦθος) y *éthos* (εθος) son diferentes, pero están ligadas a la cultura: “Êthos, que significa originariamente en griego morada habitual (de los animales), y de donde deriva *éthos* (la primera palabra con eta y esta con épsilon) que es lo habitual o hábito. Êthos es un plexo de actitudes o una estructura modal de habitar el mundo. El *éthos* de un pigmeo no es el mismo que el de un esquimal, el de un griego no es igual al de un medieval o un burgués. El *éthos* pertenece a un pueblo, a una cultura, a un grupo, pero al fin es el carácter personal o intransferible de cada hombre. Êthos es entonces una tonalidad existencial, es el modo inmediato, perdido y cotidiano que predetermina el obrar humano dentro del horizonte significativo del mundo” (1973: 8).

³ De acuerdo con Toledo (2018), las contribuciones científicas de autores ofrecen argumentos sobre el inevitable colapso a corto plazo de las sociedades (además, propone ver el sitio del geógrafo inglés Jem Bendell: <https://bit.ly/2PgLphX>). “Una síntesis de los fenómenos que alimentan esa idea incluye lo

dominio de las ciencias y de la producción, es decir, pasó a ser objeto de conocimiento y materia prima del proceso productivo. La convirtió en un recurso, y la insertó en el flujo unidimensional del valor y la productividad económica, desconociendo el orden complejo y la organización ecosistémica de la naturaleza (Leff, 2003).

No solo eso, un grupo reducido de la sociedad se apropió del derecho de todos a utilizar y transformar los recursos colectivos. Estableció la opulencia y prosperidad en unos sectores sobre la pobreza o miseria de otros (Novo, 2012).

Bauman (2013) llama a esta modernidad una *modernidad líquida*. Una sociedad individualizada, formada en un escenario crecientemente globalizado, que promueve de manera indiscriminada el deseo por la posesión de los objetos, y que convierte a las personas en consumidores de bienes y servicios.

Para llegar a una modernidad que privilegia el dominio del ser humano sobre otras especies y donde la actividad económica cobra importancia sobre cualquier otra visión en la sociedad fue necesario sobrevalorar lo realizado por la humanidad (antropocentrismo) y priorizar los intereses económicos sobre la vida misma, lo cual condujo a comportamientos específicos en una cultura⁴ o sociedad determinada.

siguiente: la ‘evidencia madre’, la que desencadena los efectos, es que 17 de los 18 años más calientes registrados por los climatólogos desde 1880 están entre 2001 y hoy. La porción del globo que se ha calentado más rápidamente es el Ártico, donde dos tercios de sus hielos originales han desaparecido, especialmente en Groenlandia. Esta reducción ha disminuido notablemente el ‘efecto espejo’ de la Tierra, la capacidad de reflejar los rayos solares, lo cual ha venido a sumarse al calentamiento provocado por causas humanas directas (la actividad industrial incluida la llamada ‘agricultura moderna’). Esta reducción también acelera la emisión del metano hacia la atmósfera, que es un gas aún más dañino que el bióxido de carbono, y aumenta el nivel de los mares en todo el mundo. A lo anterior se agrega el derretimiento de los glaciares de las principales montañas (desde los Himalayas hasta los Andes), la acidificación de los mares y el abatimiento de los corales, cada vez más especies de flora y fauna extintas o amenazadas, deforestación y pérdida de suelos y acuíferos, y nuevos descubrimientos como la inusitada contaminación de plásticos en los mares. En conjunto, estos fenómenos son causa y efecto del mayor número y potencia de huracanes, sequías, inundaciones e incendios (como el que ocurre ahora en California), pero de algo todavía más preocupante: la señal de que las predicciones científicas (los modelos climáticos) son conservadores, porque no se esperaba que los cambios fueran no-lineales, es decir, más rápidos y severos de lo que se suponía”.

⁴ Aranda (2010) propone hacer una revisión de la idea de cultura a partir de los cambios de sentido que ha tenido el concepto. Utiliza el término *giro hermenéutico*. El primer giro refiere el cambio de la *cultura* relacionada con el cultivo del campo y el culto a los dioses, hacia el cultivo del intelecto y el cuidado del alma, con el fin de alcanzar un espíritu elevado. Así, en el pensamiento crítico romano se da apertura al *cuidado de sí*, donde se acentúa el papel activo del sujeto en el propio proceso de formación.

El siguiente cambio de sentido o giro hermenéutico surge de la modernidad occidental, la economía capitalista, la visión científica y racionalizada del mundo. Se da con dos aspectos complementarios; considera de manera objetiva a la *cultura* como el conjunto de obras, realizaciones e instituciones que determinan el grado de civilización que ha alcanzado una comunidad; además hace referencia a la parte

Bauman sostiene que para promover la vida en una sociedad industrial fue necesario realizar varias actividades:

Para promover la ética del trabajo se recitaron innumerables sermones desde los púlpitos de las iglesias, se escribieron decenas de relatos moralizantes y se multiplicaron las escuelas dominicales, destinadas a llenar las mentes jóvenes con reglas y valores adecuados; pero, en la práctica, todo se redujo [...] a la radical eliminación de opciones para la mano de obra en actividad y con posibilidades de integrarse al nuevo régimen (2011: 31).

Las reglas y valores en las sociedades se hacen efectivas a partir del proceso valorativo que da forma a las relaciones y decisiones de los seres humanos.

2. Ahondando sobre el proceso valorativo del ser humano

Para Gende (2014) es indiscutible que la actividad valorativa forma parte del común relacionarse en el mundo. Dicho acto resulta de “la relación entre un momento sedimentado, el valor, como una configuración establecida y reconocible, y un momento de innovación por parte del intérprete que se estabiliza transitoriamente en la situación específica en que se valora” (2014) e involucra toda la relación que se tiene con el mundo. Esta relación se encuentra mediada por la cultura.

Así, la sociedad, estructurada significativamente, ordena este sistema de valoraciones y ejerce su acción sobre las personas. Proporciona las pautas de sentido a partir de las cuales ellas se integran. Se promueven valoraciones y conductas específicas, o sea,

común en la que se funda el espíritu del pueblo, y también se refiere al interior de cada persona, formada por las costumbres, hábitos y creencias que se comparten en una comunidad social.

Este cambio de sentido se relaciona con la formación intelectual, moral, técnica y estética de los individuos con el contexto social y político de los diferentes momentos de la realidad histórica. También se vincula con la idea de progreso, entendiéndose como un continuo que va desde el salvajismo hasta la modernidad (caracterizada por el proceso civilizatorio); el proceso cultural da prioridad a la creación del *homo economicus*.

La crítica al progreso se da con la propuesta de Herder (citado en Benhabib, 2006), quien considera que no es la razón iluminada la que diseña y rige el mundo a voluntad de manera universal, homogénea y hegemónica, sino, más bien, es la suma de pequeños azares o la convergencia de aplicaciones de algo conocido desde hace mucho tiempo. Herder propone volver al origen de los pueblos para reconocer el conjunto de normas teórico-prácticas que sirven a cada persona para conducirse en la vida cotidiana y que constituyen los prejuicios. Así, la vida cultural es expresada en la lengua, costumbres, inventos y tradiciones, que hacen felices o desafortunados a los individuos que forman parte de una comunidad. Estos prejuicios son los que tejen los hilos que le dan cohesión al grupo social.

actitudes, entendidas como modos de relación de las personas con objetos y con otras personas en un contexto sociocultural dado. De esta manera, el *valer* implica un sistema de preferencias que la sociedad, en cada momento y circunstancia, se encarga de hacer *valer*, pero existe la posibilidad de que las personas puedan o no valorar (Gueventter, 1997).

Para entender lo relevante de la construcción⁵ del *éthos* sostenible se deberá conocer y comprender el sostén del antropocentrismo y su efecto relevante: el consumismo.

3. El antropocentrismo como base de la sociedad de consumo

El antropocentrismo se entiende como el conjunto de valores y acciones que tienen como punto de partida la dominación del *hombre* —en el sentido patriarcal—⁶ sobre el resto del mundo vivo y no vivo. En el antropocentrismo se defiende la idea de conservación y desarrollo de los bienes naturales, pero en un marco que juzga a la Naturaleza como recurso al servicio del desarrollo humano (Novo, 2012).

En la historia de las ideas relacionadas a la naturaleza, el mundo occidental se fundamenta en el teocentrismo, el antropocentrismo y, hoy cobra relevancia, el biocentrismo que, en algunos casos, es el regreso al antropocentrismo.

⁵ Habría que volver al sentido de construcción en su acepción original. Retomando a Heidegger, se tendría que partir de la siguiente pregunta: “¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, *buon*, significa habitar. Esto requiere decir: permanecer, residir [...] los modos del construir—construir como cuidar, en latín *collere*, cultura; y construir como levantar edificios, *aedificare*—están incluidos en el propio construir, habitar. El construir como el habitar—es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano—es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo ‘habitual’ [...]. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, vela por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Así, dicha extensión nos muestra que pensamos que el ser del hombre descansa en el habitar, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra” (2001: 108-110).

⁶ Para Lerner (1990), “el patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó casi 2.500 años en completarse [...] La sexualidad de las mujeres, es decir, sus capacidades y servicios sexuales y reproductivos, se convirtió en una mercancía antes incluso de la creación de la civilización occidental [...]. En cualquier momento de la historia cada ‘clase’ ha estado compuesta por otras dos clases distintas: los hombres y las mujeres. La posición de clase de las mujeres se consolida y tiene una realidad a través de sus relaciones sexuales. Siempre estuvo expresada por grados de falta de libertad en una escala que va desde la esclava, con cuyos servicios sexuales y reproductivos se comercia del mismo modo que con su persona; a la concubina esclava, cuya prestación sexual podía suponerle subir de estatus o el de sus hijos; y finalmente la esposa ‘libre’, cuyos servicios sexuales y reproductivos a un hombre de la clase superior la ‘autorizaba’ a tener propiedades y derechos legales. Aunque cada uno de estos grupos tenga obligaciones y privilegios muy diferente en lo que respecta a la propiedad, la ley y los recursos económicos, comparten la falta de libertad que supone estar sexual y reproductivamente controladas por hombres [...]. La familia patriarcal ha sido extraordinariamente flexible y ha variado según la época y los lugares”.

El teocentrismo dictó el lugar que ocupa el ser humano respecto a la naturaleza; por ejemplo, en el Génesis, queda clara la posición hebrea del lugar especial que ocupan los seres humanos en el plan divino: “entonces dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra” (citado en Singer, 2009: 267-268). Este fundamento teocéntrico da lugar al antropocentrismo: lo legitima.

Según Riechmann, imperan tres falsas creencias e ideas que fundamentan el antropocentrismo:

“[La primera es] la renuncia a saber (a menudo bajo la forma de eso que los psicoanalistas y psiquiatras llaman *denegación*); [la segunda] la negativa a asumir las consecuencias de los propios actos (*irresponsabilidad*); y [la tercera] las ilusiones de omnipotencia (a menudo bajo la forma de *tecnolatría*)” (2008: 13).

Estas tres falsas creencias proporcionan el soporte a una sociedad productivista/consumista con ideas tales como “(A) la economía puede crecer indefinidamente dentro de una biosfera finita; (B) los mercados competitivos permiten hacer frente eficientemente a las situaciones de escasez; (C) la tecnológica, para efectos prácticos, hace omnipotentes a los seres humanos” (Riechmann, 2008: 14).

Desde otra óptica, para Novo (2012), las premisas que sostienen el antropocentrismo son las siguientes:

Esta visión de mundo se configura con base en la consideración del hombre como centro del planeta: “decimos conscientemente el ‘hombre’ y no la humanidad, porque ha sido precisamente en torno a la figura masculina y la concepción patriarcal del mundo como se ha desarrollado esta ética”.

[...]

Desde esta posición, la Naturaleza se contempla como algo que está ahí para ser dominado. El hombre se siente ajeno a ella, superior, sin detenerse a pensar que forma parte como una especie viva más del complejo entramado de relaciones que conocemos como biosfera.

Una comprensión atomizada del mundo y de la vida. No hemos llegado a comprender la globalidad del sistema Tierra que nos aloja, ni la interconexión entre los múltiples fenómenos que propician la vida. Continuamos aferrados a visiones parciales, como si

nuestro entorno careciese de prolongaciones; como si las cosas sucediesen aisladamente y pudiesen controlarse a través de una sola dimensión.

La estimación de la Naturaleza como un bien inagotable. Ello ha conducido, de inmediato, a una sociedad del despilfarro, al derroche permanente de recursos. Frente a unos ecosistemas naturales en los que todo se recicla, hemos creado unos sistemas peculiares, los urbanos, que arrojan millones de residuos al medio natural, comprometiendo las posibilidades de la Naturaleza para degradarlos.

La valoración de las necesidades por encima de los recursos. La civilización industrial nos ha acostumbrado a una forma de actuación socio-económica totalmente sesgada: los fines de la intervención sobre el medio se fijan y resuelven atendiendo a las necesidades del colectivo social que plantea la demanda, sin tener en cuenta los fines, las limitaciones que impone la Naturaleza, que aparece únicamente implicada en el nivel de los recursos, como un medio ilimitado para satisfacer necesidades humanas también ilimitadas.

La identificación del progreso con el mero crecimiento económico y la máxima posesión de bienes. Esta identificación puede entenderse como una reificación o cuantificación del progreso, el cual, medido de esa manera, deja de ser un concepto de valor moral.

La sobrevaloración del espacio y el modo de vida urbanos. Hemos hecho del fenómeno urbano signo de nuestro triunfo sobre la Naturaleza. Lo hemos constituido en *modelo* para las sociedades rurales o poco desarrolladas, olvidando no sólo ya las enormes contradicciones que ofrece la ciudad (segregación socio-espacial, cinturones de pobreza, conflictividad social, etc.) sino su imposibilidad radical de existir si no es a expensas del campo. Esta paradoja, una ciudad *superior* al campo y a la vez dependiente de él rara vez es motivo de reflexión.

La primacía absoluta del presente sobre los planteamientos a medio y largo plazo. Consumimos desahoradamente como si cuanto existe nos perteneciese aquí y ahora y después de nosotros no fuesen a venir otros seres y otras necesidades.

El olvido de la presencia de otros en nuestras vidas. La ética del goce y disfrute elimina a aquellos seres de nuestra especie que están presentes en nuestra historia. Esta verdad, carece de peso moral efectivo en la vida diaria de los sectores prósperos del planeta. Ni los habitantes de las grandes ciudades actuamos en solidaridad con el *cuarto mundo* de pobreza que se ha instalado en ellas, ni las naciones ricas que configuran el centro de las decisiones económicas se mueven de forma solidaria con la llamada *periferia*, que es utilizada como almacén proveedor de recursos naturales y mano de obra barata, sin que sus propias necesidades de desarrollo funcionen como freno a los proyectos.

La falacia de la neutralidad de los actos. Tendemos a arroparnos tras una supuesta neutralidad y a justificarnos con la impotencia (Novo, 2012: 36, 101-104).

Se puede decir que prácticamente la mayoría de las personas tiene conciencia de los problemas ecológicos⁷/sostenibles⁸ que afectan de diversas maneras la calidad de vida de los grupos humanos y no humanos; sin embargo, como menciona Riechmann:

Hablar mucho sobre ambiente no significa estar actuando eficazmente contra la crisis ecológico-social. Nos intoxicamos de realidad virtual, mientras la devastación continúa. Y nos adormecemos con los datos demoscópicos que hablan de una conciencia ecológica creciente —aunque esté divorciada de la conducta—, y con las medidas gradualistas que prometen una mejora incremental en algún aspecto ambiental —aunque lo que se necesita son momentos de ruptura para producir, trabajar y consumir de otra manera (2008: 23).

De esta manera, para Riechmann:

El marketing *pervierte*, y el “marketing verde” *pervierte de forma especializada*. Los seres humanos somos muy buenos a la hora de autoengañarnos y de disociar nuestras conductas de nuestros valores, pero a lo largo de los últimos ochenta años la mercadotecnia capitalista ha exacerbado y refinado estas disposiciones hasta convertirlas en una tremebunda patología social. Una sociedad donde la mayoría confunde la vida con una cinta de dibujos animados está renunciando a los recursos con que podría evitar la autodestrucción (2008: 22-23).

Riechmann se pregunta, en qué se está fallando: “*en mirar la realidad de frente*, en tratar de no engañar y no autoengañarnos” (2008: 11). No se deberían tolerar engaños. Si se dejara

⁷ “La ecología se convierte en el paradigma que, basado en la comprensión de lo real y del conocimiento como un sistema de interrelaciones, orienta el pensamiento y la acción en una vía reconstructiva. De esta manera se establece el campo de una ecología generalizada [...] donde se configura toda una serie de teorías y metodologías que iluminan y asechan el campo de la ecología política, desde las teorías de sistemas y los métodos interdisciplinarios, hasta el pensamiento de la complejidad” (Leff, 2003: 22-23).

⁸ De acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la sostenibilidad se puede definir como “la acción responsable de los individuos y las sociedades con miras a un futuro mejor para todos, a nivel local y mundial, un futuro en el que el desarrollo socioeconómico responda a los imperativos de la justicia social y la gestión ambiental” (2015: 20).

de engañar respecto a cuestiones básicas, cabría la posibilidad de avanzar rápidamente hacia la sostenibilidad:

- Las necesidades humanas básicas *no son infinitas e ilimitadamente expansiva*.
- El “desarrollo” *no nos conduce a un estado de riqueza y felicidad universal*.
- El medio ambiente no ha de pasar a formar parte de la economía, sino que la economía *forma parte (desde siempre) del ambiente*.
- El crecimiento del PIB *no se “desacopla” del uso de materiales y energía*.
- El crecimiento del PIB *no significa aumento de la calidad de vida o del bienestar humano*.
- El crecimiento económico *no mejora la distribución de la riqueza ni es la mejor manera de combatir la pobreza*.
- Más crecimiento económico *no resuelve los problemas creados por el crecimiento económico*.
- La economía “postindustrial” o la “sociedad del conocimiento” *no reduce globalmente las presiones sobre el medio ambiente*.
- Las “soluciones” tecnológicas *a menudo crean problemas nuevos; algunos remedios son peores que la enfermedad*.
- Los mercados capitalistas *no son capaces de asegurar sus propias condiciones —naturales y sociales— de reproducción*.
- Los precios de mercado (¡y eso cuando hay precios de mercado para bienes y servicios ambientales!) *no reflejan la escasez a medio y largo plazo (¡y no digamos las sorpresas sistémicas cuando se sobrepasan umbrales biofísicos críticos!)*.
- El capital manufacturado *no sustituye al capital natural*.
- La tecnosfera humana *no es independiente de la biosfera ni superior a ella*.
- *No podemos ignorar el segundo principio de la termodinámica (ley de la entropía), las constricciones ecológicas ni la finitud humana, salvo al precio de dañarnos a nosotros mismos (Riechmann, 2008: 14-15).*

Aparentemente, la situación sería más fácil, solo hay que ser conscientes de la responsabilidad que se tiene respecto a los cambios en el ambiente y del riesgo que corre la vida en el planeta. Sin embargo, esto ya no es tan fácil, puesto que hay innumerables sermones en medios de comunicación e instituciones que propician estilos de vida no sostenibles.

4. De la ética del trabajo a una sociedad de consumo

La sociedad impone valores y valoraciones⁹ que guían el comportamiento humano. Así, para mostrar el proceso de cambio de valoraciones se seguirá el pensamiento de Bauman (2011) en relación con el cambio de una sociedad en la modernidad, la cual pasa de una ética del trabajo a una sociedad de consumo.

A la primera forma de sociedad moderna, Bauman (2011) la llama *comunidad de productores*. Su base radicó en el hecho de que sus miembros se consagraron principalmente a la producción. La sociedad educaba a sus integrantes como productores, y la norma impuesta a sus miembros era la de adquirir la capacidad y la voluntad de producir. De esta manera,

estar sin trabajo significaba la desocupación, la anormalidad, la violación a la norma. “A ponerse a trabajar”, “Poner a trabajar a la gente”: tales eran el par de exhortaciones imperiosas que, se esperaba, pondrían fin al mismo tiempo a problemas personales y males sociales compartidos (Bauman, 2011: 33).

En cambio, en la etapa presente de la modernidad tardía, “la nueva actitud infundió en la mente y las acciones de los modernos productores, no tanto el ‘espíritu del capitalismo’ como la tendencia a medir el valor y la dignidad de los seres humanos en función de las recompensas económicas recibidas” (Bauman, 2011: 41), sino que impone a sus miembros la obligación de ser consumidores: “La forma en que esta sociedad moldea a sus integrantes está regida, ante todo y en primer lugar, por la necesidad de desempeñar ese papel; la norma que les impone, la de tener capacidad y voluntad de consumir” (Bauman, 2011: 44).

Otra característica de la sociedad de consumo para Bauman, se refiere al manejo del tiempo para satisfacer sus *necesidades*: “Es una sociedad de *boy y ahora*, una sociedad que desea, no que espera. Para cumplir con las expectativas, se hace uso de tarjetas de crédito, no de libretas de ahorro” (2011: 55).

Según Illich, en la sociedad de consumo se han generado cambios culturales profundos, la imagen del ser humano sufrió una mutación simbólica, y la mayoría son converti-

⁹ Es necesario abordar la situación de los valores y valoraciones como una parte fundamental para la construcción de un *éthos* sostenible. Para Martínez Gómez (2010), el valor es la significación socialmente positiva de los objetos y fenómenos de la realidad, mientras que la valoración no es más que el reflejo subjetivo en la conciencia del hombre de la significación que para él poseen los objetos y fenómenos de la realidad. Al respecto señala Benhabib, “lo *valorativo* [...] concierne a lo que individual o colectivamente [se considera] valioso, merecedor de nuestro esfuerzo y esencial a la felicidad humana” (2006: 83).

dos en *seres humanos necesitados*. Así, la condición humana fue definida por la dependencia a los bienes y servicios. Aquí existe la subordinación a la economía y a la tecnología (citado en Elizalde, Martí y Martínez, 2006).

Los bienes y servicios que se consideran en condiciones de ser consumidos, así como el modo de hacerlos varía de época en época, y de un lugar a otro, dependiendo de las condiciones socioculturales. En este sentido, qué significa ser consumidor para Bauman:

Puesto que el dinero (en la mayoría de los casos y en casi todo el mundo) “media” entre el deseo y su satisfacción, ser consumidor significa —y este es su significado habitual— apropiarse de las cosas destinadas al consumo: comprarlas, pagar por ellas y de este modo convertirlas en algo de nuestra exclusiva propiedad, impidiendo que los otros las usen sin nuestro consentimiento.

[...]

Un consumidor no debería aferrarse a nada, ni comprometerse con nada, jamás debería considerar satisfecha una necesidad y ni uno solo de sus deseos podría ser considerado el último [...]. Asimismo, “importará sólo la fugacidad y el carácter provisional de todo compromiso, que no durará más que el tiempo necesario para consumir el objeto del deseo (o para hacer desaparecer el deseo del objeto) [...] La satisfacción del consumidor debería ser instantánea en un doble sentido: los bienes consumidos deberían satisfacer de forma inmediata, sin imponer demoras, aprendizajes o prolongadas preparaciones; pero esa satisfacción debería terminar en el preciso momento en que concluyera el tiempo necesario para el consumo, tiempo que debería reducirse a su vez a su mínima expresión. La mejor manera de lograr esta reducción es cuando los consumidores no pueden mantener su atención en un objeto, ni focalizar sus deseos por demasiado tiempo; cuando son impacientes, impetuosos e inquietos y, sobre todo, fáciles de entusiasmar e igualmente inclinados a perder su interés en las cosas.

[...]

El consumo es una actividad esencialmente individual, de una sola persona; a la larga, siempre solitaria. Es una actividad que se cumple saciando y despertando el deseo, aliviándolo y provocándolo: el deseo es siempre una sensación privada, difícil de comunicar (2011: 43, 46, 53).

En “Una revisión crítica del debate sobre las necesidades humanas desde el Enfoque Centrado en la Persona”, los autores advierten lo siguiente:

Para el común de la gente, las necesidades siempre referidas a bienes o servicios, se han generalizado a tal punto que se establecieron paradigmas de satisfacción cuya característica más importante fue la uniformidad. La satisfacción de las necesidades de los seres humanos se redujo a la urgencia de tener bienes, de tener servicios, de acumularlos, aun sin importar su utilidad. Para adquirirlos lo único realmente necesario es el dinero. Imitar la propiedad y el consumo de los que más tienen, se convirtió en una competencia que nos convoca a todos. Las otras dimensiones existenciales han perdido vigencia, y con ellas los valores no convencionales que fueron en su tiempo la base de las relaciones sociales y constituyeron la piedra angular de las distintas culturas. Al imponerse el paradigma de lo uniforme, la diversidad inició su descenso vertiginoso hacia la muerte en el pleno sentido de la palabra (Elizalde *et al.*, 2006: 16-18).

La relación tradicional entre las necesidades y su satisfacción queda, entonces, revertida: la promesa y la esperanza de satisfacción preceden a la necesidad y son siempre mayores que la preexistente, aunque no tanto que impidan desear los productos ofrecidos por aquella promesa.

La pobreza cambia de significado, de desempleados (en la etapa industrial de la modernidad) a no consumidores (en la modernidad tardía). Esto “sí, en el sufrimiento de los pobres, el rasgo constitutivo es el de ser un consumidor defectuoso” (Bauman, 2011: 67).

En la sociedad consumista el concepto de pobreza dominante se relaciona con la cantidad y variedad de bienes disponibles. Es pobre quien carece o no tiene acceso a determinado tipo de bienes que son considerados imprescindibles para la existencia humana. Del mismo modo, son considerados ricos los que disponen de una gran cantidad y diversidad de esos bienes. Las sociedades con estas características, [...] en la cual los bienes son sobrevalorados, tienden a producir más bienes que los socialmente necesarios, generándose así una tendencia hacia el derroche y el despilfarro e incluso hacia la obsolescencia muy rápida de estos. La economía se organiza y orienta hacia el productivismo extremo, donde lo que importa es producir la “necesidad” de nuevos bienes, generando así una permanente desvaloración de lo que ya se tiene, debido a la continua sustitución de un producto o modelo por otro nuevo” (Elizalde *et al.*, 2006: 16-18).

Hay una intencionalidad en las opciones que la sociedad moderna propone; sin embargo, la sociedad puede ejercer su resistencia a la imposición de modelos no legitimados en su contexto sociocultural.

Lo mencionado lleva a replantear la construcción del *éthos* en un sentido ecológico/sostenible que se integre a una visión que contemple el desarrollo humano.

Para Mahbub (1995), el propósito básico del desarrollo humano consiste en ampliar las opciones de las personas. En principio, estas opciones pueden ser infinitas y cambiar a lo largo del tiempo. Por lo general, las personas valoran logros que no aparecen del todo, o por lo menos inmediatamente, en cifras de ingreso o crecimiento: mayor acceso al conocimiento, mejor nutrición y servicios de salud, medios de vida más seguros, seguridad frente a crímenes y violencia física, un tiempo libre más satisfactorio, libertades políticas y culturales y un sentido de participación en actividades comunitarias. El objetivo del desarrollo es crear un ambiente que permita a las personas disfrutar de una vida larga, saludable y llena de creatividad.

Desde otro punto, Ibarra y Unceta (2001) proponen la noción de desarrollo humano como la dimensión humana, es decir, como centro de atención. No obstante, el giro radical lo realiza Amartya Sen con el análisis de las capacidades y las libertades de las personas como fundamentos básicos del progreso y el desarrollo. Este último es definido como el proceso capaz de ampliar las oportunidades de la gente, las cuales se expresan en capacidades y libertades donde los seres humanos son considerados como agentes de todo el proceso.

Ambas nociones de desarrollo humano contemplan al ser humano con la capacidad de construir oportunidades que permitan una mejor vida en todos los sentidos. Pero la vida incluye otros seres vivos, además de la naturaleza, necesitan de la intervención humana para que se genere un *éthos* sostenible para todos.

5. ¿Hacia dónde dirigir el cambio?

Dadas las repercusiones en la vida humana y no humana, se requiere un cambio hacia el biocentrismo, como lo comentan García Rendón y Panchi:

Es necesario vivir la construcción del *ethos* más allá de la morada humana. Pasar de una visión antropocentrista a una que involucre a todos los actores que intervienen en la vida. Así como asumir la co-responsabilidad de las consecuencias que se tienen por las acciones que ejercemos en detrimento de los Otros seres vivos (2015: 176).

Por su parte, Novo considera que “las relaciones intra-específicas deben ser revisadas sobre nuevos criterios para el uso y reparto de los recursos, como una condición necesi-

ria para el desarrollo de nuevas formas de relación con el mundo natural” (2012: 105). Su alcance y significado suponen un cierto cambio de paradigma, en la medida en que amplían el campo de la ética a los no humanos. Así, para Leff,

la distribución ecológica [¹⁰] apunta hacia procesos de valoración que rebasan a la racionalidad económica en sus intentos de asignar precios de mercado y costos crematísticos al ambiente, movilizándolo a actores sociales por intereses materiales y simbólicos (de supervivencia, identidad, autonomía y calidad de vida), más allá de las demandas estrictamente económicas de propiedad de los medios de producción, de empleo, de distribución del ingreso y de desarrollo (2003: 20).

Sin embargo, el tránsito del antropocentrismo al biocentrismo requiere de un cambio en el modo de vida de los seres humanos:

No podemos evitar el desastre ecológico sin perturbar nuestra “way of life”. En particular, proteger el clima exige cambiar. Y cambiar duele... Nos engañamos pensando que se puede hacer frente a la crisis ecológico-social sin cambiar nada sustancial de la estructura económica capitalista (en el plano “macro”), y sin alterar nuestro “estilo de vida” (en el plano “micro”). [...]

Estamos gravemente enfermos de tecnolatría y de mercadolatría... Lo que no necesitamos es *marketing verde* y medidas ambientales cosméticas para tranquilizar conciencias escocidas. Y lo que necesitamos: *vivir de otra manera* (Riechmann, 2008: 16-18).

En el ámbito educativo, los procesos de enseñanza-aprendizaje asumen como punto central la adquisición de conocimientos y la habilitación de los estudiantes en la tecnología, lo que deja en un segundo término la formación para una vida sostenible. La oportunidad está en construir, formar y educar para un *éthos* donde se revalore el cuidado de la vida.

¹⁰ Véase cita 5.

6. Formación¹¹ y educación¹² para el cuidado de la vida

Para Gilligan (2013), el ser humano es receptivo y relacional por naturaleza, con la capacidad de comunicar y con el deseo de vivir en el seno de relaciones. Entonces, en lugar de preguntar cómo se adquiere la capacidad de cuidar de otros, cómo se aprende a adoptar el punto de vista del otro y cómo superar la búsqueda del interés propio, es necesario cuestionar cómo se pierde la capacidad de cuidar de otros, qué inhibe la facultad de empatía y sensibilidad hacia el clima emocional del entorno, por qué se es incapaz de percibir la diferencia entre estar o no estar en contacto y, lo que resulta aún más doloroso, cómo se pierde la capacidad de amar.

Por ello es importante enfatizar el *para qué* de la educación y formación de las personas, no para encontrar algo que no se posee, sino prioritariamente para el cuidado de la vida. En los procesos educativos llevados a cabo es preciso tomar en cuenta se construye y reconstruye, cultiva y habita, se crean hábitos y costumbres que marcan las formas de relacionarse y donde se *forma* la conciencia (García Rendón, 2016).

Torroella (2001) considera primero promover e inducir la estimación del valor o importancia de las cosas, como la motivación que impulsa el interés en conocerlas (para después utilizarlas, transformarlas, mejorarlas, etc.). Esto como consecuencia de la valoración y del conocimiento por las cosas del mundo y de uno mismo:

He aquí otra tarea importante de la educación para la vida: preparar para hacer correctas elecciones y toma de decisiones apropiadas en la vida. Con el tiempo y a través de las influencias que ejercen las circunstancias sobre el sujeto y las reacciones de este sobre aquellas, se va gestando un orden de amores y de odios, una escala crecientemente estable de preferencias y elecciones o jerarquía de valores que orienta su conducta (2001: 77-78).

¹¹ Gadamer señala que “el equivalente latino para formación es *formatio*, a lo que en otras lenguas, por ejemplo en inglés (en Shaftesbury) corresponden *form* y *formation*. También en alemán compiten con la palabra *Bildung* las correspondientes derivaciones del concepto de la forma, por ejemplo, *Formierung* y *Formation*. El resultado de la formación no se produce al modo de los objetivos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y conformación y se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión” (2012: 39).

¹² Según Luengo, el término *educación* tiene un doble origen etimológico; en cuanto al verbo latino *educere* “significa ‘conducir fuera de’, ‘extraer de dentro hacia fuera’, desde esta posición, la educación se entiende como el desarrollo de las potencialidades del sujeto basado en la capacidad que tiene para desarrollarse [...] El término *educare* se identifica con los significados de ‘criar’, ‘alimentar’ y se vincula con las influencias educativas o acciones que desde el exterior se llevan a cabo para formar, criar, instruir o guiar al individuo” (2004: 32).

Entonces vivir es fundamentalmente elegir, preferir, decidirse (entre la multiplicidad de opciones que ofrece el mundo) de acuerdo con la importancia o valor que se le atribuye a esas posibles elecciones y acciones.

Con una visión de sostenibilidad, Novo, especifica que “educar es, antes que nada, ayudar a comprender el mundo y a comprenderse en él. Crece en el corazón de quienes aprende, a lo largo de toda la vida” (2009: 52)

Según Novo, los ejes estructurantes de la educación (ambiental/sostenible/ecológica) se observan en los siguientes principios:

La visión de los seres humanos como parte de la naturaleza en su conjunto, en la necesidad de una solidaridad con el resto de los seres vivos no humanos. La consideración sistémica del planeta tierra y la necesidad de mostrar las interrelaciones que se dan en el mundo de lo vivo.

La conveniencia de utilizar modelos complejos para el conocimiento e interpretación de los temas ambientales y de los problemas asociados a ellos. La necesaria referencia al desarrollo sostenible, tanto en la crítica a los modelos de mal desarrollo como en la formulación de directrices y estrategias de sostenibilidad.

El carácter interdisciplinario de este movimiento, en el que se entrecruzan dimensiones ecológicas, sociales, políticas, éticas, antropológicas, psicológicas, etc. El reconocimiento de que, consecuentemente, ciencia, ética y arte se constituyen en los tres pilares esenciales sobre los que deben apoyarse los procesos de educación ambiental. Cada uno de ellos es absolutamente necesario, pero no suficiente. Su complementariedad es la mejor garantía de éxito.

La fundamentación ética de la educación ambiental como una corriente educativa basada en valores. La equidad como principio ético reequilibrador de las actuales diferencias norte/sur. El compromiso de solidaridad de las generaciones actuales con las generaciones futuras, en relación con los recursos ambientales.

Las diferentes vías de incorporación de la educación ambiental a los currículos: como un tema transversal, en el caso escolar; como el eje de proyectos interdisciplinarios en los niveles superiores; como un auténtico cambio de paradigma, en la formación de expertos. La necesidad de insistir en criterios metodológicos que haga coherentes los principios de la educación ambiental con las estrategias utilizadas para su implementación, con especial

énfasis en los modelos constructivistas de aprendizaje, las técnicas de resolución de problemas y la elaboración del pensamiento alternativo. La integración de los elementos conceptuales que dan cuenta del medio ambiente con aspectos procedimentales, actitudinales y valorativos, con el fin de desarrollar procesos educativos integrales que movilicen a las personas en todas sus dimensiones.

El compromiso de educar ambientalmente a niños, jóvenes y también a los adultos, en especial a los formadores, planificadores y gestores (2009, citado en García Rendón, 2016: 405-406).

Si bien la puesta en práctica de estos principios, menciona Novo (2009), corresponde prioritariamente a los educadores, quienes deberán estar en formación continua, contando con la normativa y la organización de los centros escolares, esta educación no se puede dar de manera aislada, necesita otras medidas coherentes de carácter económico social y político que conduzcan hacia nuevos modelos de uso y gestión de los recursos para lograr cambios globales verdaderamente significativos.

A manera de reflexión

En la construcción del *éthos* se gestan los hábitos y costumbres, es decir, un modo de vida. Este constituye la herencia que, con cambios, pasa de generación en generación formando la cultura a la que se pertenece. De esta se aprende a valorar su importancia mediante instituciones y los procesos sociales. Así, el proceso de la construcción del *éthos* conlleva un cambio en valores y valoraciones socioculturales.

En la modernidad impera el antropocentrismo que implica una visión de mundo, la cual marca la forma en que uno se relaciona con otros/as y con la naturaleza. Esta visión sobrevalora los avances científicos y tecnológicos, donde el valor supremo es el económico, no importan los costos individuales y sociales, no se toman en cuenta la fragilidad de la vida y la interdependencia entre los seres humanos y no humanos.

El cambio de las valoraciones socioculturales, como la que se da en las sociedades modernas de occidente, de la ética del trabajo a la sociedad de consumo, repercute en el *éthos* que se vive en la actualidad. Estas tienen que ver con la vida en su conjunto, en específico, con la devastación de la naturaleza. Pero también indican la posibilidad de cambio.

La educación y formación como seres humanos en desarrollo, es la oportunidad para dar un giro en las valoraciones que permitan construir un *éthos* con una visión sos-

tenible. En la educación, formal e informal, hay una responsabilidad con los valores y valoraciones que se inculcan y viven cotidianamente, pues primacía a ciertas visiones de mundo concretadas en actitudes y acciones.

Es la participación de la sociedad en su conjunto la que permitirá realizar los cambios pertinentes. Los jóvenes están dando el ejemplo para realizar tales transformaciones.

Referencias

- Aranda, Blanca (2010), "La cultura desde su relación con la diferencia (diversidad) y con la identidad", en Labastida, Jaime y Violeta Aréchiga (coords.), *Identidad y diferencia*, México, Siglo XXI / AFM, pp. 439-452.
- Bauman, Zygmunt (2011), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 155 pp.
- Bauman, Zygmunt (2013), *Sobre la educación en un mundo líquido*, Barcelona, Paidós, 151 pp.
- Benhabib, Seyla (2006), *Las reivindicaciones de la cultura, igualdad y diversidad en la era global*, Buenos Aires, Katz, 337 pp.
- Dussel, Enrique (1973), *Para una destrucción de la historia de la ética*, Mendoza, Ser y Tiempo, 168 pp.
- Elizalde Hevia, Antonio, Manuel Martí Vilar y Francisco A. Martínez Salva (2006), "Una revisión crítica del debate sobre las necesidades humanas desde el Enfoque Centrado en la Persona", *POLIS, Revista Latinoamericana*, vol. 5, núm. 15, Universidad de Los Lagos, Santiago, Chile, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30517306006>. Consultado el 31 de julio de 2018.
- El País (2019), "Así te hemos contado las movilizaciones contra el cambio climático en el mundo", *El País*, 9 de marzo 2019, Madrid, https://elpais.com/sociedad/2019/03/15/actualidad/1552630776_365376.html. Consultado el 9 de noviembre de 2019.
- Gadamer, Hans-Georg (2012), *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 697 pp.
- García Rendón Arteaga, Cristina (2016), "La construcción del Ethos en el ámbito de la educación con una visión de sostenibilidad", en Vargas Cancino, Hilda y Emma González Carmona (coords.), *Educación Ambiental transversal y transdisciplinaria: Una visión decrecentista desde la Ética, la Cultura de Paz y el Diálogo de saberes, para una Calidad de vida no-violenta*, México, Torres Asociados, pp. 261-294.
- García Rendón Arteaga, Cristina y Virginia Panchi Vanegas (2015), "Religación, su contribución en la construcción del ethos", en Vargas Cancino, Hilda (coord.), *Calidad de vida no violenta: saberes originarios, prácticas de paz y decrecimiento*, México, Torres Asociados, pp. 145-179.
- Gende, Carlos (2014), "Valor y valoración: su relación desde un enfoque lingüístico interpretativo", *Nuevo pensamiento*, vol. 4, núm. 4, Instituto de Investigaciones Filosóficas de Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5513798>. Consultado el 11 de noviembre de 2018.
- Gueventter, Elida (1997), *Historia para el futuro. Jóvenes en los últimos 25 años*. Buenos Aires, Academia Nacional de Educación, <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000359.pdf>. Consultado el 11 de noviembre 2018.
- Gilligan, Carol (2013), *La ética del cuidado*, Barcelona: Fundació Víctor Grífols i Lucas, 113 pp., <http://www.secpa.com/%5CDocumentos%5CBlog%5CCuaderno30.pdf>. Consultado el 10 diciembre de 2018.
- Heidegger, Martin (2001), *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serval, 274 pp.
- Ibarra, Pedro y Koldo Unceta, (2001), *Ensayos sobre el desarrollo humano*, Barcelona. Icaria, 428 pp.
16. Leff, Enrique (2003), "La ecología política en América Latina: un campo en construcción", *Sociedade e Estado*, Brasília, vol. 18, núm. 1/2, pp. 17-40, <http://www.scielo.br/pdf/se/v18n1-2/v18n1a02.pdf>. Consultado el 11 de diciembre de 2018.
17. Lerner, Gerda (1990), *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, https://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf. Consultado el 11 de noviembre de 2018.

18. Luengo Navas, Julián (2004), "La educación como objeto de conocimiento. El concepto de educación", en Del Pozo, María del Mar (coord.) *Teorías e instituciones contemporáneas de educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 30-47, <http://avancelastablas.es/psicologos-educacion/wp-content/uploads/2016/12/1-EducacionConcepto.pdf>. Consultado el 11 noviembre de 2018.
19. Mahbub ul Haq (1995), *Reflexiones sobre desarrollo humano*, Oxford University Press, <http://estudioscriticosdesarrollo.com/desarrollohumano/MulHaqParadigmaDesarrolloHumano.pdf>. Consultado el 9 noviembre de 2019.
20. Martínez Gómez, Jesús (2010), *En torno a la axiología y los valores. Contribuciones a las Ciencias Sociales*, <https://www.eumed.net/rev/cccss/07/jamg3.pdf/trabajos/filoycienempi/filoycienempi.BIBLIOGRAFIA>. Consultado el 15 mayo 2017.
21. Novo, María (2009), *El desarrollo sostenible. Su dimensión ambiental y educativa*, Madrid, Universitas, 431 pp.
22. Novo, María (2012), *La educación ambiental. Bases éticas, conceptuales y metodológicas*, Madrid, Universitas, 308 pp.
23. Riechmann, Jorge (2008), "Hemos crecido demasiado", en Riechmann, Jorge (coord.), *Hemos de aprender a vivir de otra manera*, Barcelona, Icaria, pp. 5-24, https://books.google.com.mx/books?id=wpcpfpUYJegC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=hablar+mucha+sobre+ambiente+no+significa+estar+actuando+eficazmente+contra+la+crisis+ecolo%CC%8Igico-social&source=bl&ots=TExm0OWs4y&sig=ACfU3U3LCvIs7KG2_Eje_Cw5rbh9S8cKJw&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj3tt3mtrLqAhVMK80KHQh6Ax4Q6AEwAHoECAwQAQ#v=onepage&q=hablar%20mucho%20sobre%20ambiente%20no%20significa%20estar%20actuando%20eficazmente%20contra%20la%20crisis%20ecolo%CC%8Igico-social&f=false. Consultado el 30 de octubre de 2018.
24. Singer, Peter (2009), *Ética práctica*, Madrid, Akal, 393 pp.
25. Toledo, M. Víctor (2018), "Detener el colapso: reto mayor de la ciencia", *La Jornada*, 20 de noviembre, <http://www.jornada.com.mx/2018/11/20/opinion/016a2pol>. Consultado el 20 de noviembre de 2018.
26. Torroella Gonzáles-Mora, Gustavo (2001), *Educación para la vida: el gran reto*, Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 33, núm. 1, <http://www.redalyc.org/html/805/80533108/>, pp.73-84. Consultado en 6 junio 2018.
27. UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2015), *Replantear la educación. ¿Hacia un bien común mundial?*, París, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002326/232697s.pdf>. Consultado el 5 enero de 2017.

CRISTINA MARÍA GUADALUPE GARCÍA RENDÓN ARTEAGA. Doctora en Humanidades. Investigadora del Centro de Investigación Multidisciplinaria en Educación de la Uaemex. Entre sus publicaciones destacan los capítulos de libros: "La unidad de aprendizaje de ética y valores, una experiencia en la modalidad de educación a distancia" en *Ética Aplicada: Experiencias en Educación Universitaria* (2018), "La construcción del *Ethos* en el ámbito de la educación con una visión de sostenibilidad", en *Educación Ambiental transversal y transdisciplinaria: Una visión decrecentista desde la Ética, la Cultura de Paz y el Diálogo de saberes, para una Calidad de vida no-violenta* (2016). Autora del libro *Hacia la construcción de un *Ethos* intercultural* (2018); coordinadora del libro *Ética Aplicada. Experiencias en Educación Universitaria* (2018).