

SOCIOCRÍTICA E INTERDISCIPLINARIEDAD

ANTONIO CHICHARRO
FRANCISCO LINARES ALÉS
(EDS.)

SOCIOCRÍTICA
E INTERDISCIPLINARIEDAD

INSTITUTO INTERNACIONAL DE SOCIOCRÍTICA
EDICIONES DAURO
2010

Serie «Universalía»

Libros Dauro. Nº 140

Director de publicaciones: JOSÉ RIENDA

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de los propietarios del *copyright*.

© Los autores

Producido por: A.S.B., ed. www.edicionesdauro.com

Oficina y publicaciones:

C/ Poeta Zorrilla, 5

18006. GRANADA

Tel.: 670 03 28 30. Fax: 95 850 81 63

ISBN-13: 978-84-96677-30-2

Depósito legal: GR-4912-2010

Printed in Spain

ÍNDICE

ESTUDIOS SOBRE ASPECTOS TEÓRICOS SOCIOCRÍTICOS Y DISCIPLINARES.....	11
Sociocrítica e interdisciplinariedad. Edmond Cros	13
La sociocritique au pluriel. Kasimi Djiman	25
Sociocritique et médiations. Anthony Glinoe	35
Estudios culturales y sociocrítica. Genara Pulido Tirado	53
Sobre la consideración socio-textual del sujeto. Eduardo A. Salas	71
El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes. Mirko Lampis	85
ESTUDIOS APLICADOS SOBRE ASPECTOS DEL SUJETO CULTURAL	97
Unas aproximaciones al sujeto cultural cristiano medieval: contornos delineados por la iconografía del mensaje cristiano. Jeanne Raimond	99
Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del antiguo régimen. Jacques Soubeyroux	113
El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia: ¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoafricanos? Clément Akassi	131
ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRÍTICA SOBRE LITERATURAS HISPÁNICAS.....	147
NARRATIVA	149
«Judío, puto y cornudo»: la judeofobia en el <i>buscón</i> de Quevedo. Vincent Parello ..	151
La violencia como lenguaje en dos cuentos de Rafael F. Muñoz. María Guadalupe Sánchez Robles	167
Entre pauta y lienzo en <i>La creación</i> de Agustín Yáñez. María Guadalupe Mejía Núñez	179
El discurso de la decencia en dos novelas de Francisco Ayala. Una lectura sociocrítica. Alana Gómez Gray	185
Mémoire, discours et société dans <i>Cinco horas con Mario</i> , de Miguel Delibes. Théophile Kouï	195

Feminismo y narrativa española contemporánea: Elena Soriano. María de la Paz Cepedello Moreno	209
La Poétique du Paradoxe dans <i>Las Nubes</i> de Juan José Saer. Annie Bussièrè	225
Aproximación sociocrítica al incipit de <i>No me esperen en Abril</i> , de Alfredo Bryce Echenique. Michele Frau-Ardon	234
Gramática para un realismo contemporáneo: escritura versus simulacro en “Los que quieren...”, de César Aira. Jesús Montoya Juárez	247
La memoria del diablo: la memoria colectiva en la novela <i>La noche del Diablo</i> (2009), de Miguel Dalmau. Hans Lauge Hansen	261
TEATRO	271
Del amor romántico al amor efímero: hacia el <i>monitoring</i> del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero. Karolina Kumor y Katarzyna Moszczynska	273
POESÍA	291
La poesía española desde la democracia hasta hoy. Juan Carlos Abril	293
ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRÍTICA SOBRE LITERATURA EN LENGUA INGLESA	305
Aproximación sociocrítica a <i>El corazón de las tinieblas</i> : para una crítica de los recursos discursivos del imperialismo europeo. Davinia Rodríguez Ortega	307
L’horizon effacé: représentation du désastre / désastre de la représentation dans <i>Le bateau ouvert</i> de Stephen Crane. Jean-Louis Brunel	323
ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRÍTICA SOBRE ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y DE ENSEÑANZA DE LA LENGUA	341
La noción de ideologema y la dimensión cultural de las palabras. Carmen Ávila Martín y Francisco Linares Alés	343
La mirada antropológica. Incorporando la perspectiva decolonial en los cursos de cultura dentro de los programas de segundas lenguas. María Amoretti Hurtado	363
Lunfardo: lugar y proceso de codificación en el tango. Gabriela Constanza Rodríguez	377
ESTUDIOS APLICADOS A DOMINIOS ARTÍSTICOS Y AUDIOVISUALES	393
El hermafrodita y sus avatares : una lectura sociocrítica de la intersexualidad e interculturalidad en la obra de Dalí. Sol Villaceque	395

Entre la escritura y la escultura: de la <i>Claudine Á l'École</i> de Colette a las Claudinas de las prisiones franquistas. Una lectura interdiscursiva. Antonia María Mora Luna y Javier Bascañán Cortés	425
El retorno de la diosa. Jesús González Requena et al.	441
Valeriano Bozal: diseño gráfico. Teoría social del arte en la España del tardofranquismo. Recepción crítica de una nueva forma artística y comunicativa. José Manuel Ruiz Martínez	465
El Todo Vale (1982-86): transculturación, transgresión, transmisión. La restauración como ideograma en las producciones artísticas del Rrollo, de la Nueva Ola y de la Movida (Madrid, años 70-80). Magali Domouseau Lesquer	477
ESTUDIOS SOBRE ASPECTOS HISTÓRICO-INSTITUCIONALES Y CULTURALES DE MÉXICO	497
El clero ilustrado durante la Independencia en el occidente mexicano. Carlos Fregoso Gennis	499
Velo Blanco: una historia de amor sagrado. Hugo Torres Salazar	513
La patria mexicana en la escuela: génesis y permanencia del discurso vasconcelista. María de la Luz Palomera Ugarte y Socorro Gálvez Landeros	523
Cultura, memoria y desarrollo en el medio rural del norte de Guanajuato, México. Felipe Macías Gloria	535
Resistencia, mentalidad y desarrollo local: la fiesta del Niño de los Atribulados en Guanajuato, México. Patricia Campos Rodríguez	553

ESTUDIOS SOBRE ASPECTOS
TEÓRICOS SOCIOCRTICOS Y DISCIPLINARES

SOCIOCRÍTICA E INTERDISCIPLINARIEDAD

Edmond Cros

Université “Paul Valéry”-Montpellier III

¿Qué implica la interdisciplinariedad? ¿Cómo articular dos (o más de dos) disciplinas y con qué objetivo? ¿Qué tipo de relación existe o puede existir entre la sociocrítica y la interdisciplinariedad? Veamos primero la definición de la voz ‘disciplina’. «*Disciplina*: ‘asignatura’, ‘materia’. Cada una de las ciencias que se enseñan en un centro de enseñanza o que constituyen un plan de estudios.» (María Moliner). Descartemos la relación con la enseñanza, ateniéndonos a lo que se refiere a la ciencia: «*Ciencia*: conjunto de conocimientos poseídos por la humanidad acerca del mundo físico y del espiritual, de sus leyes y de su aplicación para el mejoramiento de la vida. [...] Cada rama de ese conocimiento que se considera por separado.» (María Moliner). La definición que da en francés el diccionario de Larousse (5 tomos) es algo más precisa, o sea, *Science*: « 1. Ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits, d’objets ou de phénomènes obéissant à des lois et/ou vérifiés par les méthodes expérimentales – 2. Chacune des branches de la connaissance, du savoir (souvent pl.) *Les sciences mathématiques*. ». Consta en efecto de tres elementos:

- a) la especificidad de los datos observados (*ciertas clases de datos*),
- b) la existencia objetiva de las leyes que organizan dichos datos,
- c) la presentación coherente de las observaciones.

Me consta por lo mismo la importancia de las dificultades que presenta el ejercicio de la interdisciplinariedad.

-1. De interesarse cada una de las disciplinas por una categoría específica de datos que instituyen sus leyes propias ¿por cuál categoría de datos se va a interesar la interdisciplinariedad? Si cada una de ellas tiene definido un objeto propio, las disciplinas contempladas sólo pueden definir un objeto nuevo.

-2. El análisis de cualquier objeto de conocimiento científico pide que se maneje un conjunto de instrumentos ajustados para esta finalidad.

El ejercicio de la interdisciplinariedad exige pues (o nos debe llevar a) que sean definidos:

- unos objetos nuevos, o sea, unos objetos que no atañan a ninguna de las disciplinas ‘tradicionales’
- instrumentos de análisis adecuados.

UN FUNDAMENTAL RE-PLANTEAMIENTO DE LAS CONFIGURACIONES DISCIPLINARIAS. TRES EJEMPLOS

En la historia de las ciencias humanas la interdisciplinariedad ha desempeñado un papel sumamente importante. Veamos brevemente el caso de tres ejemplos mayores.

-1. K. Marx

K. Marx es a la vez un filósofo (*Feuerbach. Concepción materialista contra concepción idealista*, hacia 1845-1846, *La Ideología alemana*, de Karl Marx y Friedrich Engels, publicada por primera vez en 1932); un historiador (*El 18 brumario de Louis Bonaparte*, 1852), un sociólogo y un antropólogo (se interesa por la familia en su tesis sobre la división del trabajo) y un economista. En este caso, por ejemplo, sus propuestas representan una ruptura constitutiva de la ciencia económica. Antes que él David Ricardo (*Principios de la economía política y del impuesto*, 1817) había renovado ya la disciplina interesándose por la producción mientras que sus antecesores sólo estaban interesados por el intercambio pero él no se aparta radicalmente de su disciplina ya que considera el sujeto productor como simple variante del hombre económico. Con arreglo a él, lo nuevo de la aportación de Marx consiste en que él *articula esta ciencia económica con la historia social*. Es esta articulación de las dos disciplinas la que produce un objeto nuevo, la noción de *modo de producción* en la que las *relaciones sociales* se analizan juntamente con la actividad productora. La producción, para él, conlleva un proceso de trabajo por el cual el hombre transforma las materias naturales en productos utilizables pero este proceso se efectúa con ayuda de recursos técnicos que difieren según los períodos económicos y estos recursos transcriben no sólo la manera como las diferentes sociedades explotan la naturaleza sino también las relaciones sociales que a la vez se

desprenden de la producción y la organizan. La producción no puede ser un objeto de análisis si no integra estas relaciones sociales. Con esta tesis pasamos de una disciplina, la Ciencia económica a otra disciplina nueva, o mejor dicho a un objeto nuevo, la *Economía política* (tal es además el subtítulo de *El Capital*). Este objeto nuevo necesita instrumentos de análisis nuevos: nociones tales como *modo de producción, relaciones sociales, división del trabajo, enajenación...*

Cuando aborda el problema fundamental de la esencia del hombre, Marx articula también historia y filosofía, en la polémica con los filósofos idealistas. Éstos distinguen al hombre del animal por la presencia en el hombre de una conciencia, o de una razón. La ruptura epistemológica marxiana procede de lo siguiente: para Marx, lo que caracteriza al hombre es que éste debe crear las condiciones materiales de su existencia; esta necesidad exige que establezca relaciones con sus semejantes, de donde nace el lenguaje y la conciencia como producto del lenguaje. Nos consta que, como en el campo de la economía, son las nociones de *modo de producción* y de *relaciones sociales de producción* las que constituyen las bases de la argumentación. En efecto al reproducir las condiciones materiales de su existencia, los hombres reproducen las condiciones sociales de su producción.

Las problemáticas de la conciencia, del lenguaje y de la ciencia económica resultan radicalmente renovadas en el contexto de un sistema explicativo coherente. Así se nota con toda evidencia que cualquier objeto científico nuevo:

- articula varias disciplinas consideradas hasta la fecha como irreductibles la una a la otra,
- produce (y se desarrolla gracias a) un conjunto de herramientas específicas de análisis dentro de un sistema coherente.

-2. F. de Saussure

Para F. de Saussure, la lingüística sólo puede ser una ciencia si se la considera como «un sistema de signos que expresan ideas y por lo mismo comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las fórmulas de cortesía, las señales militares etc. ». Luego se la debe estudiar en el contexto de un nuevo campo científico autónomo que tendría, como los demás, un objeto propio y que sería

una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría parte de la psicología social, y luego de la psicología general; la llamaremos semiología (del griego *semeion*, signo). Nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los gobiernan. Ya que todavía no existe, no podemos decir lo que será; pero tiene derecho a existir, su sitio está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general, las leyes que ha de descubrir la semiología podrán aplicarse a la lingüística y ésta resultará relacionada con un campo bien determinado en el conjunto de los hechos humanos [...] sí, por primera vez hemos podido atribuir a la lingüística un sitio entre las ciencias es por haberla relacionado con la semiología. (Saussure, 1915, in Hollier, 1973: 566-567, esta traducción y todas las siguientes son mías, E. C.).

Para dar a entender lo que es el problema semiológico «sería necesario –sigue diciendo– estudiar la lengua de por sí; pero casi siempre la hemos abordado con arreglo a otras preocupaciones, otros puntos de vista.». En este mismo punto se me aparece otra ruptura epistemológica: Saussure aparta en efecto sucesivamente la concepción superficial del vulgo «que sólo ve en la lengua una nomenclatura», el punto de vista del psicólogo «que estudia el mecanismo del signo en el individuo», así como los análisis que se limitan a los

rasgos de la lengua que se relacionan con las demás instituciones, las que dependen más o menos de nuestra voluntad y de esta forma damos de lado, soslayamos, la finalidad, haciendo caso omiso de los caracteres que sólo atañen a los sistemas semióticos por lo general y particularmente a la lengua. En efecto *el signo se escapa siempre de cierto modo de la voluntad individual o colectiva*; es éste su carácter esencial pero es el que menos aparece a primera vista.

Saussure rectifica pues los contornos de la lingüística como disciplina, insertándola en el objeto nuevo que es la semiología, articulándola con otros campos científicos: la psicología social y la psicología general, pero también con la etnología (Véase la mención de los ritos, las costumbres etc.).

-3. El psicoanálisis

- a. S. Freud es primero un médico y descubre la problemática psíquica en su experiencia clínica. Construye los fundamentos de su teoría del inconsciente a partir de sus observaciones y de las curaciones que logra de sus pacientes histéricas. En adelante esta teoría va a funcionar como verdadera terapia.
- b. Así como Saussure quiere que la semiología obtenga el estatuto de ciencia, Freud, «apasionado por la racionalidad científica y el materialismo» (Mendel, 1998:19), desea que, con el psicoanálisis, la psicología venga a ser «una rama semejante a las demás de las ciencias naturales» (Freud, 1938: 21, *apud* Mendel, 1998: 19). Sienta su teoría sobre dos pilares que atañen a la biología: una concepción ampliada de la sexualidad y la herencia de los caracteres adquiridos. Nota Gérard Mendel que ya en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, lo psicológico y lo biológico no pueden separarse (Mendel, 1998:19) la sexualidad se extiende a todo el cuerpo y la pulsión sexual dependería de una sustancia química única secretada en todas las partes del cuerpo. Por su parte, la teoría genética de la muerte del padre permite relacionar la psicología individual y la colectiva.
- c. La terapia psicoanalítica cura el cuerpo por y con el lenguaje, ya que la terapia demuestra que las palabras te ponen enfermo, y que su análisis te puede curar. Se nota por lo mismo que el lenguaje actúa de por sí. A partir de estas fundamentales observaciones, Lacan crea una teoría del lenguaje organizada en torno a unos conceptos básicos: *desaparición del objeto en el signo, significante, metáfora, metonimia* etc., una teoría cuyo alcance ha tenido y sigue teniendo un impacto manifiesto en el campo de los estudios sobre el lenguaje.
- d. La psicología se interesa por el hombre o el individuo, el psicoanálisis por el sujeto. Se trata de una ruptura epistemológica fundamental: «El hombre de la ciencia no existe, escribe Lacan, sólo existe su sujeto.» («La science et la vérité», in *Écrits*, Paris, Seuil, p. 659). El

sujeto, o sea, éste que habla, éste a quien no se le puede definir por una esencia pero que resulta concebido como escindido entre el inconsciente y lo consciente.

No se trata de comentar críticamente estas tres teorías que han tenido y siguen teniendo tanta influencia en las actividades de investigación y de enseñanza sino de notar que han provocado las tres en sus respectivos campos una reconfiguración radical de varias disciplinas ya constituidas e institucionalizadas y que de esta re-fundación han surgido juntamente nuevos objetos científicos y nuevas herramientas de análisis que han trastocado bloques importantes de las ciencias humanas. Se han situado y se sitúan por encima o al lado de las diferentes disciplinas que atraviesan a veces de manera oblicua, sin lugar a duda porque su objetivo aspira a proponer la interpretación de una totalidad y que cualquier punto de vista estrechamente disciplinario haría levantar una serie de obstáculos en contra de esta finalidad. Esta postura y este tipo de funcionamiento, ‘fuera de la ley disciplinaria’ explican por qué el marxismo y el psicoanálisis tienen un estatus de epistemes, o sea, de sistemas que organizan el saber. Para el que acepta entrar en uno de estos sistemas de interpretación cualquier fenómeno humano o social remite a un mismo esquema intelectual.

HERENCIA Y CONTINUIDAD

El proceso epistemológico no se detiene con esto. Estas imponentes reconfiguraciones y re-distribuciones de conceptos han también instituido interrelaciones entre sí, con la ‘Nueva crítica’, creando en este segundo nivel otros objetos nuevos en el contexto de una nueva ruptura. Esta ruptura, nos explica Roland Barthes, se hace cuando

lo adquirido por la lingüística y la semiología quedan expresamente colocados (relativizados, destruidos, reconstruidos) en un nuevo campo de referencia, esencialmente definido por la intercomunicación de dos epistemes diferentes: el materialismo dialéctico y el psicoanálisis [...] para que haya una ciencia nueva no es suficiente que se profundice o se extienda la vieja ciencia (lo que pasa cuando se pasa de la semiótica de la frase a la semiótica de la obra): es necesario que se produzca el encuentro de epistemes diferentes, y hasta ignorantes la una de la otra (es el caso del marxismo, del freudismo y del es-

tructuralismo) y que tal encuentro produzca un objeto nuevo [...] es este objeto nuevo al que llamamos texto. (Barthes).

LO QUE SE SIGNIFICA CUANDO SE EMPLEA EL TÉRMINO DE TEXTO

Hasta ahora el texto era un objeto moral «relacionado históricamente con un mundo de instituciones: derecho, iglesia, literatura, enseñanza.». Con este objeto nuevo nace la problemática del sujeto y de su doble articulación con el significante y el contexto social. Desaparece el Yo cartesiano, el sujeto se escinde: sujeto del inconsciente, sujeto transindividual, sujeto ideológico. Ya la conciencia no es un espacio unitario, homogéneo en servicio del individuo, sino un espacio caótico de contradicciones (inconsciente, no-consciente, conciencia real y conciencia posible...) Este objeto nuevo está en el mismo centro del cuestionamiento sociocrítico.

UNA REFUNDACIÓN EPISTEMOLÓGICA

La misma intercomunicación ha producido una serie de conceptos decisivos que los autores del prefacio de *Théorie d'ensemble* (*Tel quel*, 1968: 7) reseñan de la forma siguiente:

Es sin duda demasiado temprano, aunque ya es posible, para determinar con precisión la eficacia y la fuerza con que una avance teórico general se habrá manifestado en torno a ciertos conceptos decisivos, reutilizados, repetidos o contruidos en los últimos años. *Escritura, texto, inconsciente, historia, trabajo, producción, escena*: ninguna de esas palabras-encrucijadas (*sic*) es de por sí una novedad teórica, ya que no se trata, en la manera como intervienen en adelante en regiones determinadas de nuestra investigación, de invenciones destinadas a agregarse al mercado del saber sino de una constelación reflejada que desempeña el papel de delimitación y transformación. (*Tel quel*, 1968: 7).

Para precisar la dimensión histórica de lo que ‘ocurre’, sugieren que nos remontemos, más allá de los efectos localizables en los años 1920-1930 (surrealismo, formalismo, extensión de la lingüística estructural) hasta el fin del siglo XIX con Lautréamont,

Mallarmé, Marx y Freud. Notemos de esta forma los efectos indirectos de la intercomunicación de las tres epistemes que acabo de evocar: unos conceptos viejos cobran una nueva significación y una nueva eficacia cuando están insertados en un nuevo sistema que contribuyen a organizar o reorganizar. Las refundaciones epistemológicas surgen cuando, en ciertas circunstancias y merced a nuevas nociones, lo adquirido resulta sometido a un proceso de transformación que hace cuajar lo que hasta la fecha no era posible ni siquiera imaginable.

La Sociocrítica es la heredera de todo este capital pero ¿qué sociocrítica? Por mi parte sólo puedo comentar lo que no dejé de proponer, desde hace mucho, en tres libros de teoría y en una serie de aplicaciones que a veces completan, matizan o desarrollan algunos puntos teóricos.

A- *Texto y sistema semióticos* (que llamé antes sucesivamente, mapa léxico y campos léxico-semánticos).

Recuerdo rápidamente los presupuestos. El sistema semiótico no se interesa por la aportación de los signos al enunciado sino por lo que significan sus relaciones con los demás signos del texto. Se trata de sacar a luz lo que transcribe la materia lingüística distribuida, lo cual supone que se haya determinado previamente el código implicado con arreglo a las tres coordenadas: espacio, tiempo y estructura social. En un manifiesto publicado en 1976 (Cros, 1976) estudié desde esta perspectiva el *incipit* del *Buscón*. Las tres coordenadas eran: España, principios del siglo XVII, sociedad teocrática de órdenes y estados convocada por la expresión *cristiana vieja*, la cual remite a unos valores sociales determinados (ascendencia, ortodoxia religiosa). Éste tercer ‘punto de anclaje’ orientaba la reducción semántica de ciertos signos del texto como *trabajos*, *caballo*, o *dama*. Este tipo de sociosemiótica (o sociolingüística) no sólo relaciona las dos disciplinas de sociología y semiología sino que también hace hincapié y pone de realce la Historia, una Historia además analizada en una perspectiva estructural. El sistema semiótico no es sin embargo de por sí una finalidad. Sólo lo contemplo como fenotexto en el contexto del funcionamiento de la morfogénesis. Se supone que transcribe en el nivel de la materia lingüística lo que transcriben los demás fenotextos en los demás niveles del texto. Desde el punto de vista heurís-

tico su significación desaparece si no se contempla en este contexto morfogenético. De manera que no se puede reducir su análisis a un sencillo manejo sociolingüístico.

B- *El ideosema*

Una nota no firmada que sale en Internet (item *Sociocritique*) dice de mí que con el nombre de sociocrítica sólo manejo la pragmática. Se nota que el autor de esta notita alude a un artículo mío que salió en un número de *Littérature*, la revista dirigida por Claude Duchet, artículo en el que yo proponía el concepto de ideosema. Me deja bastante perplejo que el autor de esta muy breve presentación sólo haya leído, de entre las (más o menos) mil páginas que escribí, sólo las diez correspondientes de *Littérature* y a partir de esta muy reducida prueba se permita extrapolar de esta forma. Pero vamos al grano. Cuando propuse la noción de *ideosema*, trataba de entender el tipo de mediación que interviene entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales al pasar del nivel de lo no-discursivo al nivel discursivo y textual. Dicho planteamiento implicaba el impacto de la ideología materializada. Por lo mismo, se tenía que hacer un análisis semiótico de estas prácticas y reorganizar las conclusiones según un esquema estructural; proceso imprescindible para que se pudiera al final articular juntos dos elementos originariamente tan heterogéneos. Quienes me hayan leído se acordarán de que llamo *ideosema* a la estructura transferida directamente de la práctica social al proceso de la escritura. El texto que estudiaba como ejemplificación era *La Vida de Guzmán de Alfarache* en el que el relato viene constantemente interrumpido por sermones o consideraciones morales. Relacionaba este tipo de organización con una práctica represiva vigente en aquella época: ante la muchedumbre que se había congregado con esta ocasión un clérigo despachaba un sermón que vertía sobre el crimen cometido por el reo a quien se iba a ahorcar: así como los oyentes podían contemplar la horca, el lector tiene presente en la mente que lo que está leyendo fue escrito por el protagonista desde las mismas galeras a las cuales lo han sentenciado. La lectura del excelente estudio de Antonio Gómez Moriana sobre el impacto de las prácticas de la Inquisición en el *Lazarillo de Tormés* había llamado mi atención sobre este tipo de proceso. En la

práctica ritual que yo estudiaba en el caso del *Guzmán de Alfarache*, el tema general consistía en afirmar que la misericordia de Dios se manifestaba por el rigor de su justicia. Se desprendía de esta observación una consecuencia importante para mí ya que tal articulación realizaba una vez más la oposición entre la justicia y la misericordia que tanto papel desempeña en la morfogénesis del texto. Como lo habrán observado, convocar a la pragmática en este caso es poco pertinente: ésta en efecto estudia la manera cómo dos interlocutores actúan el uno con el otro e implica dos sujetos que comparten la misma competencia lingüística. Eso no tiene nada que ver con mi hipótesis del impacto objetivo (que no atañe a la conciencia clara ni a la intención) de una práctica social no sobre el individuo/lector sino sobre el proceso textual de la producción de significación y más precisamente sobre la morfogénesis.

C- *La morfogénesis*

Textos semióticos e ideosemas se han de considerar como herramientas al servicio de la noción de *morfogénesis*. Ésta es el proceso por el cual el texto *codifica el proceso de transformación de las estructuras de la sociedad en estructuras textuales, merced a una mediación sociodiscursiva*. He tratado de demostrar varias veces cómo funciona este proceso. Este concepto es para mí un objeto nuevo que abre nuevas perspectivas de investigación. En ella interviene, como componente mayor, *otro objeto nuevo, el sujeto cultural*. No quiero comentar estos conceptos, bien conocidos, sino, para terminar, insistir en la manera como resultan fraguados por la interrelación de varias disciplinas y una concepción bien determinada de la interdisciplinariedad, tal como la presenté a principios de esta exposición. La noción de *sujeto cultural* procede de la herencia de la sociología y del marxismo por medio del estructuralismo genético (*Sujeto transindividual goldmaniano*) pero herencia reconfigurada por su articulación con la semiótica y el psicoanálisis. Por lo que se refiere a la morfogénesis, sólo se puede entender en el contexto de esta nueva concepción del texto que evocaba más arriba; es el producto de la intercomunicación de las tres epistemes evocadas también más arriba, y su producción de sentido resulta de un proceso de codificación formulado en una serie de estructuras abstractas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CROS, E. (1976), « Propositions pour une sociocritique », *Les Langues modernes*, 6, pp. 9-29.

FREUD, S. (1938) *Abrégé de psychanalyse*, reeditado en 1949, Paris, PUF.

HOLLIER, D., (1973) *Panorama des Sciences humaines*, Paris, Gallimard, nrf, pp. 566-567.

KRISTEVA, J. *Les mutations sémiotiques* in Denis Hollier (1973).

MENDEL, G. (1998) *La Psychanalyse revisitée*, Paris, La Découverte.

SAUSURRE, F. de (1915) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

TEL QUEL (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

LA SOCIOCRIQUE AU PLURIEL

Kasimi Djiman

Université de Cocody-Abidjan

INTRODUCTION

Entreprendre de parler de la sociocritique au pluriel, c'est se situer d'emblée dans une perspective hétérogène qui exclut tout monocentrisme paradigmatique. Il convient pourtant de ne pas faire l'impasse sur le fonds commun qui unit les différentes approches sociocritiques ; elles postulent toutes que le texte littéraire a une teneur sociale et historique à laquelle l'herméneute ne saurait se soustraire. Face à ceux qui célèbrent l'immanence, la sociocritique prescrit la saisie du texte en le situant dans une « axiomatique sociale » (Angenot, 1983 : 129), pour reprendre la formule de Marc Angenot. De la sorte, la théorie sociocritique se déprend de l'absolutisation du texte qui fonde la démarche formaliste. De la même manière, elle prend ses distances avec les apologues de la critique marxiste qui vouent un culte exclusif aux conditions historiques dans leur effort de mieux appréhender le fait littéraire. C'est cette double prudence à la fois face aux partisans des analyses textologiques et aux marxistes qui autorise à dire que la sociocritique est une théorie de l'entre-deux, qui revendique sa place au confluent de la critique marxiste et du structuralisme.

Par-delà ce qu'on pourrait appeler l'abécédaire de cette forme de critique, il importe d'être attentif aux particularités méthodologiques qui traversent le questionnement sociocritique au point que cette théorie manque parfois d'homogénéité. C'est cette pluri-vocité que la présente réflexion entend rappeler, à travers une base triadique, avec pour point d'ancrage les démarches de Claude Duchet, Pierre Zima et Edmond Cros, en puisant dans l'univers de la littérature africaine d'expression anglaise, pour être ce « serviteur de la preuve » (Bachelard, 1973 : 19) dont parle Gaston Bachelard. Dans une analyse de type phénoménologique, la communication se propose de montrer que la diversité est déjà inscrite dans les dénominations, les différentes démarches méthodologiques et la pluralité qui traverse le champ notionnel.

Si nous partons du postulat que les mots ne sont jamais neutres, il est possible de lire l'identité multiforme attachée à désigner la sociocritique comme une ressource sémantique à explorer. Sur cette base, il y a lieu de porter l'attention sur les différentes désignations utilisées pour se référer à cette théorie critique et les implications idéologiques qu'elles induisent.

Dans son ouvrage, *Manuel de sociocritique*, Pierre Vaclav Zima distingue sa sociocritique des formes existantes en la désignant « sociologie du texte »¹. (Vachon et Tournier, 1992 : 250) Il importe de comprendre que la désignation n'est pas une démarche fantaisiste, elle obéit à une volonté de distinguer une technique analytique qui se veut particulière dans le foisonnement des sociologies existantes qui portent sur les conditions de production du texte, ce que Régine Robin appelle les « entours du texte ». (Robin, 1992 : 100) Dans le vaste concert des sociologies depuis Lucien Goldmann, notamment par le truchement de son ouvrage, *Pour une sociologie du roman* (Goldmann, 1964), il s'impose de se distinguer. C'est sans doute cette exigence qui conduit Zima à marquer son territoire pour dire la spécificité de sa démarche méthodologique plus portée sur les structures textuelles. De ce point de vue, le syntagme « sociologie du texte » est investi d'une fonctionnalité qui n'a rien d'incantatoire.

L'analyse linguistique du paratexte, très exactement du titre de l'ouvrage présenté par Claude Duchet, *Sociocritique*, (Duchet, 1979) est assez parlante pour donner la pleine mesure de la notion de pluralité qui est inscrite même au cœur de cette discipline. Rappelons après Henri Mitterrand (1971 : 91) que le titre « apparaît comme un des éléments constitutifs de la grammaire du texte, et aussi de sa didactique : il enseigne à lire le texte ». De cette façon, notre conviction est que l'absence de l'article défini « la » n'est pas une considération anecdotique sans importance, elle appelle à un examen qui peut s'avérer porteur pour notre propos. En désignant son ouvrage sans le défini « la », Duchet entend reconnaître par là même que la méthode qu'il propose est une démarche parmi tant d'autres, qu'elle ne se veut pas un exercice fini, indépassable, à la

¹ Pour traduire la particularité des méthodes critiques des différents protagonistes, Stéphane Vachon et Isabelle Tournier peuvent écrire : « Edmond Cros, Claude Duchet et Pierre Zima inventèrent presque simultanément « leur » sociocritique. Aussi « sociocritique » recouvre sous un même vocable des approches et des méthodes diverses et diversement vulgarisées »

manière de la fin de l'histoire que décrétait l'Américain Francis Fukuyama². De la sorte, ce qu'il propose est une conception de la sociocritique (nous soulignons une conception), à charge pour d'autres personnes de produire des démarches qui pourraient valablement s'inscrire dans le champ sociocritique.

Une autre preuve de cette pluralité qui traverse le questionnement sociocritique est à rechercher dans la désignation reconnue à la démarche d'Edmond Cros. La critique, à travers l'usage du génitif, « la sociocritique d'Edmond Cros », a fini d'établir la spécificité de la méthode crosienne, en comparaison de celles des autres³. En effet, le génitif vient préciser que la démarche dont il est ici question a des particularités qui la distinguent de celles des autres. L'usage du génitif opère une taxinomie et vient donc spécifier une démarche qui se veut distincte, comme on dirait, pour nous autoriser une analogie cosmétique, le visage de Pierre, aux fins de traduire la singularité de son portrait par rapport à celui de Paul. Il y a urgence à comprendre que la désignation par le biais du génitif est peut être un détail, mais un détail qui est loin d'être un épiphénomène.

Ce parcours tabulaire, aussi rapide soit-il, permet de soutenir que les différentes dénominations auxquelles l'on assiste dans cette épistème qu'est la sociocritique l'inscrivent dans la dynamique de l'ouverture et de la pluralité que semble renfoncer davantage la floraison d'approches méthodologiques.

LES DEMARCHES METHODOLOGIQUES

« Pour une démarche sociocritique », écrit Claude Duchet (1973 : 448), « il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes, mais d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman ». On comprend que l'étude du champ romanesque a ceci de spécifique qu'elle donne à lire une écriture de la socialité qui, selon Duchet, peut revêtir deux formes.

D'une part, la socialité du texte romanesque renvoie au hors texte, à tout ce qui fait allusion à un contexte socio-historique reconnaissable à la lecture du roman. Dans *The Sympathetic Undertaker* de Biyi Bandele-Thomas (1991 : 100), le chef de l'exécutif a

² Dans son ouvrage, *The End of History*, Francis Fukuyama maintient que l'Occident est parvenu au terme de l'histoire. D'une autre manière, son système de pensée est l'entéléchie par excellence.

³ Au-delà de la désignation distinctive par l'usage du génitif, de nombreuses pages Internet portent clairement le titre suivant : « spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros ».

pour identité Platini. La parenté homonymique entre le chef de l'Etat et la légende du football français des années 1980 achève de convaincre que le texte ne dépayse pas, il participe de ce j'appelle une écriture de la familiarité au sens où il renvoie à un environnement qu'il est possible de décoder aisément. Ici, la diégèse romanesque plonge le lecteur dans un univers référentiel bien lisible, en occurrence le microcosme nigérian ou encore français.

D'autre part, la notion de socialité a une dimension autarcique qui confirme l'autonomisation de la société du roman. Pour en revenir à l'exemple mentionné plus haut, le terme «Platini» qui sert à désigner le chef de l'Etat est un signifiant pur, qui ne fait penser qu'à l'idée qu'on se fait du sportif, il n'est pas le vrai Platini, sa réalité ne se milite qu'à la société du roman. D'une autre manière, Platini ne désigne pas ici un référent bien particulier, mais il fait allusion à une référence, à savoir l'idée qu'on se fait des qualités techniques de ce footballeur dans un microcosme donné. Ici, la référence Platini, métaphore footballistique, est un discours social, un « *discours tenu sur* » (Duchet, 1973 : 453) l'homme politique africain dont la duplicité le dispute à la roublardise.

En somme, pour Claude Duchet, la sociocritique part du texte pour en arriver à dégager sa socialité, à savoir ce qui fonde du « dedans l'existence sociale du texte ». (Merigot, 1979 :134) Dans cette perspective, elle ne renie pas les ressources de l'analyse textuelle, comme veut le faire croire Marc Gontard à travers un commentaire qui vaut d'être rappelé en raison de son caractère doxique: « La sociocritique élude ... la dimension linguistique et textuelle qui constitue l'œuvre littéraire, qui détermine la « littéarité » d'un texte » (Gontard, 1984 : 23). Le commentaire de Gontard est excessif dans la mesure où la démarche de Duchet prend en compte la notion même de « littéarité » mise en avant par les Formalistes russes. Seulement, au rebours de ces derniers, elle ne s'arrête pas à cette dimension textuelle, l'objectif étant de mettre en évidence l'interdépendance entre le binôme texte-société, comme se propose également de le faire la démarche bien distincte de Pierre Zima.

Pour Pierre Zima, la sociologie du texte a pour charge d'appréhender l'étude du texte au niveau du langage, notamment par l'étude des structures sémantiques et narratives. Ici, les différentes composantes du texte sont perçues comme des structures à la fois linguistiques et sociales qui articulent des intérêts collectifs particuliers. On arrive donc à représenter les conflits sociaux au niveau du vocabulaire. Dans *The Sympathetic*

Undertaker, en présentant le chef de l'Etat, à travers une métaphore footballistique, Platini, le récit donne à voir les oppositions en présence. De ce point de vue, le chef de l'Etat n'est plus au service des masses qu'il est censé servir. Par l'usage de la terminologie empruntée au monde du football, la diégèse rend compte des intérêts conflictuels entre le Chef de l'Etat et les populations.

Au niveau de la base narrative du texte, le manque de linéarité qui caractérise le récit vient donner l'ampleur des pathologies qui empêchent la totalité de progresser. Le récit principal est retardé par une série d'épisodes digressifs qui viennent rendre le déroulement de l'histoire principale saccadée. Il y a donc une corrélation étroite entre le dilettantisme qui affecte la narration et les nombreuses difficultés qui plombent le devenir de la collectivité. D'une autre manière, la technique de l'analepse aide à saisir l'état lamentable dans lequel se trouve le corps social. Cette lecture de la technique narrative du « flash back » montre bien la différence entre la sociocritique et la narratologie, à travers la critique que Zima fait à l'endroit de Gérard Genette lorsqu'il écrit que « Genette décrit les techniques narratives sans tenir compte des implications idéologiques de ces techniques » (Zima, 1985 : 120). La sociocritique, dans la perspective de Zima, va décrire les techniques narratives mais se donner surtout pour tâche d'établir leur rapport à la société. Sur cette base, on voit bien clairement que « l'art vient dire le social », selon le mot de Ruth Amossy, (1992 : 29) formule que l'on peut aussi bien vérifier à travers une exégèse de la démarche crosienne.

Edmond Cros, quant à lui, entreprend de définir une théorie sociocritique du sujet qui se propose de « mettre en oeuvre les modalités d'incorporation de l'histoire au niveau du texte littéraire, non pas au niveau des contenus mais au niveau des formes » (Cros, 2003 : 53). Nous sommes ici au coeur de la problématique de l'origine socio-idéologique des formes. Pour en revenir à l'exemple de Platini, comment peut-on expliquer le parallèle entre la figure de la métaphore et le chef de l'exécutif ? Par l'usage de la figure rhétorique de la métaphore, on voit bien que le texte acquiert ici une dimension translinguistique qui le situe dans un milieu socio-historique donné. La réalisation phénotextuelle « Platini » nous plonge dans l'interdiscours où les pirouettes du chef de l'Etat dans le jeu politique sont comparées aux habiletés techniques du footballeur français. La réalité référentielle est ainsi transformée en ce sens que la surface sémantique n'est plus la même ; on passe aisément du football à la politique. L'usage du signifiant

métaphorique s'explique dès lors par le caractère policier de ces régimes politiques africains dans lesquels il n'est pas toujours bon de critiquer ouvertement les pouvoirs publics. Sur cette base, il y a bel et bien transcription de l'Histoire dans le texte littéraire.

Comme il est possible de le constater, le rapport littérature-société qui semble être le cordon ombilical qui unit les démarches sociocritiques ne semble pas être univoque. Derrière cette unité épistémologique, il se profile une pluralité qui semble être manifeste à l'examen de l'éventail notionnel.

LE CHAMP CONCEPTUEL

L'examen de la terminologie qui a cours dans le questionnement sociocritique permet de vérifier, encore une fois, cette pluralité d'approches, d'un théoricien à un autre. En guise d'illustration, il s'impose de s'appesantir sur quelques termes pour se rendre compte de cette hétérogénéité au sein même de l'homogénéité.

L'analyse peut porter en premier lieu sur la « situation sociolinguistique ». Pierre Zima utilise ces termes pour rendre compte de la situation sociale du langage, son caractère changeant à mesure que les intérêts des groupes en présence fluctuent. Dans *The Man who came in from the Back of Beyond* de Biyi Bandele-Thomas, (1991 : 58) les masses populaires vivent une série de fragilités qui peuvent être résumées à travers cette phrase contradictoire: « The law is an enemy ». La loi à l'origine est censée être un instrument de protection, lorsqu'elle se mue en un bourreau, on comprend que les mots perdent leur sens. Or, la crise qui affecte les mots n'est pas sans importance, elle vient dire l'ampleur de la crise sociale. Il nous est permis de comprendre que les masses pauvres sont abandonnées à elles-mêmes par une justice injuste qui anéantit ceux dont la visibilité sociale est quasiment nulle.

Cette réification du langage qui fait que les mots perdent leur sens originel et deviennent des antonymes est liée selon Edmond Cros (2003 : 196) à la « formation discursive », elle-même tributaire de la « formation sociale » subséquente. Pour le dire autrement, le signifiant, voire le signifié n'a pas une valeur intemporelle, il change en fonction de l'idéologie dominante.

Claude Duchet, pour sa part, aurait parlé ici du « discours social », défini comme « le déjà-dit d'une évidence pré-existante au roman et par lui rendue manifeste »

(Duchet, 1973 : 453). A ce niveau, les fluctuations sémantiques en fonction des intérêts en présence enseignent au moins une chose : la totalité est en crise. Le discours social vient donc porter la lumière sur un corps social problématique dont les pathologies sont à déceler au niveau de la crise qui affecte le sens des mots.

Cet examen sommaire montre la diversité qu'il est possible de lire au niveau du champ notionnel sociocritique. En effet, pour désigner une réalité quasi identique, des notions différentes sont utilisées. De la sorte, il est possible d'affirmer que les notions, notamment le sens des concepts, varie d'un auteur à un autre selon l'approche considérée. Cette pluralité qui affecte l'univers du métalangage sociocritique devient même importante dans la mesure où les auteurs ont une propre terminologie qui n'a pas une correspondance dans l'approche de leur *alter ego*.

Pierre Zima utilise le concept de sociolecte⁴ qu'il définit comme un « un *répertoire lexical codifié*, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une *pertinence collective particulière* » (Zima, 1985 :134). De la sorte, il est perçu comme un langage de groupe reconnaissable par une collectivité donnée. Dans le champ des analyses sociocritiques, ce terme semble lui est propre dans la mesure où il n'est pas repris par les autres théoriciens. Dans *Devil on the Cross* (Ngugi, 1980 : 39), on peut déceler un exemple de sociolecte, tel qu'il est compris par Zima, par le rappel d'une des périodes historiques du Kenya :

Great love I found here
Among women and children
A bean fell to the ground-
We split it among ourselves

Le texte littéraire ressuscite ici le discours anticolonial et son sociolecte nationaliste. On retrouve le langage de la rhétorique collectiviste utilisé par les peuples autochtones dans le processus d'émancipation politique contre l'intrusion coloniale ; Michel Naumann (2001 : 127) dirait « l'agression sorcière ».

Edmond Cros, pour sa part introduit le terme de « sujet culturel » qu'il définit comme cette instance idéologique grâce à qui le texte littéraire fait sens. On comprend

⁴ Il importe de signaler que Pierre Zima utilise le concept de sociolecte à la suite de Julien Greimas (Greimas, 1976).

bien que l'activité herméneutique ne saurait être possible sans un investissement culturel du lecteur. Dans *Wizard of the Crow* (Ngugi, 2006 : 45), le lecteur qui n'est pas coutumier de la langue swahili est forcément désarçonné face au terme « Karibu ». Le sujet culturel que je suis, coutumier de la langue swahili, est plus à même de décoder ce terme qui est utilisé pour exprimer la bienvenue à l'étranger.

Un autre terme que nous voudrions bien introduire ici est celui de « sociogramme » que Claude Duchet (1983 : 10) définit de la manière suivante : « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles centrées autour d'un noyau, en interaction les unes avec les autres ». On peut illustrer ce terme à travers l'examen du sociogramme « patriote » dans la prose ngugienne. Chez ce romancier kenyan, le terme « patriote » subit sans cesse une reconfiguration en raison des luttes conflictuelles auxquelles il est attaché. A l'origine utilisé pour désigner ces nationalistes qui luttent pour l'indépendance du Kenya, il fait aujourd'hui son chemin dans l'incertitude en s'installant dans une perte de pertinence qui est liée, en réalité, aux conflits en présence. A l'époque postcoloniale, le patriote est désormais celui qui milite pour la préservation du statu quo que gèrent les élites néo-coloniales. L'activité sociogrammatique autour du terme « patriote » vient donc rendre compte des oppositions qui résultent du conflit en jeu.

CONCLUSION

En définitive, il est permis d'affirmer que la sociocritique est une discipline qui inscrit en son sein la notion même de pluralité. Ici, nous avons voulu le rappeler en portant le regard sur ses diverses désignations, ses méthodes d'approches qui sont elles aussi plurielles et son éventail notionnel diversifié. C'est sans aucun doute ce caractère quelque peu hétéroclite qui fait la difficulté de cette théorie au point que Stéphane Vachon et Isabelle Tournier peuvent écrire « qu'il restera du flou dans son emploi et son extension » (Vachon et Tournier, 1992 : 251). Pour notre part, ces différentes démultiplications qui traversent le territoire de la sociocritique traduisent tout l'intérêt de cette théorie critique en cette ère postmoderne où les monopoles et les cloisonnements s'effacent au profit de la diversité et de la pluralité, comme veut le rappeler le présent congrès à travers sa thématique « sociocritique et interdisciplinarité ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, M. (1989), « L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, 189, Janvier-Mars 1983.
- AMOSSY, R. (1992), « Sociocritique et argumentation : L'exemple du discours sur le « déracinement culturel » dans la Nouvelle droite, *La Politique du texte : Enjeux Sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BANDELE-THOMAS, B. (1991), *The Sympathetic Undertaker*, London, Heinemann.
- BANDELE-THOMAS, B. (1991), *The Man Who Came in from the back of Beyond*, London, Heinemann.
- CROS, E. (2003), *La Sociocritique*, Paris, l'Harmattan.
- DUCHET, C. (1973), « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16.
- DUCHET, C. (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- DUCHET, C. (1983), « Entretien sur la sociocritique », *Littérature du monde entier*, Séoul.
- FUKUYAMA, F. (1989), *The End of History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOLDMANN, L. (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- GONTARD, M. (1981), *La violence du texte*, Paris, l'Harmattan.
- MERIGOT, B. (1979), « Le signifiant Balzac: Lecture de *The Clockwork Testament* d'Anthony Burgess », *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- MITTERAND, H. (1979), « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- NAUMANN, M. (2001), *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération : Une littérature « voyoue »*, Paris, L'Harmattan.
- NGUGI, WA T. (1980), *Devil on the Cross*, London, Heinemann.
- NGUGI, WA T. (2006), *Wizard of the Crow*, London, Harvill Secker.
- VACHON, S. & TOURNIER, I. (1992), "Sociocritique : Bibliographie Historique", *La Politique du Texte : Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

SOCIOCRITIQUE ET MEDIATIONS

Anthony Glinoyer

Université de Toronto

DE DIFFICILES ENTRE-DEUX¹

« Il n'est pas sûr que le terme de sociocritique [...] soit lavé de toute ambiguïté » écrivait Claude Duchet en 1975². Cet « inconfort théorique » était selon lui essentiellement de nature provisoire, dû à un premier élan de travaux ; toutefois, tout indique qu'il perdure et génère son lot de refondations ou de bilans théoriques. Est-ce faute d'objet spécifique, source d'un appareil conceptuel cohérent et d'une méthodologie propre, comme le soutenait Duchet ? Plutôt d'une position d'entre-deux, inhérente à sa visée. Il y a en effet un inévitable « saut épistémologique du texte au contexte »³, ainsi que des théories et méthodes conçues pour un objet (la littérature) à d'autres, élaborées dans des cadres et des perspectives distinctes (la sociologie, l'histoire sociale, la sociolinguistique, etc.), dès lors que l'on cherche à interroger la socialité du texte, à élucider les procédés et enjeux du processus de transformation sémiotique du social opérée par et dans le texte, bref à articuler, dans l'analyse, phénomènes textuels et phénomènes sociaux. Cependant, à moins de résorber entièrement le social dans le texte (ou au mieux dans les discours), pour en faire une pure construction verbale, ou inversement, de tout ramener, *en dernière instance*, à des considérations sociologiques, il faut tenir ce pari.

On pourrait même dire que la sociocritique est tout entière vouée à assumer et éclairer cet inconfort, cet entre-deux, par le biais de la notion de médiation. L'on peut rappeler, à ce sujet, la formule d'Edmond Cros, selon laquelle la sociocritique vise à reconstituer « l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, ré-organisent ou

¹ Une version plus développée de la première partie de cet article a paru sous le titre « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité » et sous la signature collective du GREMLIN (*Texte*, n°45-46, 2009, pp. 175-194). Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien.

² Claude Duchet, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », in Graham Falconer et Henri Mitterand, dir., *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, A. M. Hakkert, 1975, p. 5.

³ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, « Visées critiques », 1999 [1980], p. 78.

re-sémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif. »⁴. Dans cette optique, la sociocritique peut être conçue comme l'étude des multiples formes de médiations entre la littérature et l'ordre des discours aussi bien qu'entre le discours social (dont le discours littéraire) et les phénomènes artistiques, sociaux, économiques, politiques, religieux, etc., d'une époque donnée. Il importe donc de saisir conceptuellement l'ensemble de ces médiations, préciser les méthodes aptes à les éclairer et à rendre raison, dans cette optique, du travail sur le social opéré dans différents corpus de textes, qu'ils aient ou non été conçus et reçus comme « littéraires ». Examiner les textes dans le cadre d'une triangulation dynamique avec ces autres pôles que sont les configurations discursives et les configurations socio-historiques mine en outre l'opposition frontale avec la sociologie de la littérature, permet de construire d'autres rapports, sans pour autant mener à une confusion entre les deux démarches. Il s'agit plutôt d'identifier sur quels plans et sur quel mode peut s'accomplir un nécessaire travail interdisciplinaire.

Une autre difficulté entraîne l'adoption d'une autre position d'entre-deux. Dans le cas de la littérature, et de toute activité touchant directement à la production et diffusion d'objets sémiotiques, qui n'ont de sens qu'en fonction d'une réception, d'une interprétation, l'opposition, souvent irréductible, entre les approches systémiques et *individualisantes*, fait surgir la question cruciale de la singularité⁵.

La difficulté, majeure, ici, est de rendre raison du travail opéré dans et par les textes, des déplacements, permutations, ébranlements et obscurcissements qu'ils introduisent, tout en évitant les divers écueils de la « singularisation : a) reproduction du régime de singularité assimilable du coup au culte du Génie ; b) présentation comme un travail majeur sur les discours, ce qui n'est peut-être qu'une variation sans portée historique ou herméneutique forte, une transformation prévisible du fait du contexte socio-discursif ;

⁴ Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Pour comprendre », 2003, p. 37. Un courant majeur de la sociologie de l'art et de la musique, depuis Baxandall, Howard Becker, Nathalie Heinich et Antoine Hennion, a quant à elle intégré depuis longtemps la notion de médiation et de médiateur. Hennion écrit ainsi : « Si d'autres lectures rendent justice à la sociologie de l'art, il est frappant de constater que son travail peut être ramené à une restitution, empirique ou théorique, des médiateurs de l'art. » (Antoine Hennion, « La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur », in Pierre-Michel Menger et J.-C. Passeron, *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation française, 1994, p. 171). Les notions de médiation a cependant été si envahissante, elle fait à ce point office de « clé de voûte » (*ibid.*, p. 178) pour ce courant, qu'elle en est parfois venue à masquer soit l'herméneutique des œuvres, soit l'univers de croyances, de concurrences et de conflits dans lequel toutes ces interventions prennent place.

⁵ Pour l'opposition, au sein des sphères culturelles, entre régime de singularité et régime de communauté, voir les travaux de Nathalie Heinich, parmi lesquels *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

c) substitution au génie de l'auteur le brio du chercheur, qui sait toujours, quel que soit son objet, faire émerger une forme de singularité textuelle ; d) tendance à se baser sur un corpus trop restreint, méthodologiquement, pour permettre des généralisations sur la part de reproduction et de transformation du discours social dans la mise en texte.

Pour les éviter, il importe de mettre au cœur de la perspective les interactions constantes entre singularité (comme projet global d'un univers, la littérature, et comme caractéristiques éventuelles d'un texte) et socialisation (i. e. : toute forme de déterminisme extérieur, de reproduction du déjà-là discursif, de manifestation de la dimension sociale du texte), ceci en se mettant à l'étude des instances et des opérations intermédiaires, en analysant les multiples interactions, déplacements, brouillages que les diverses médiations du social au texte (et retour) permettent. Par là, la sociocritique peut jouer un rôle spécifique au sein des travaux en sciences humaines, dans la mesure où elle n'adoptera pas le postulat de la singularité de ses objets, mais posera au contraire cette singularité comme problème fondamental, qu'elle entend interroger. Il importe pour elle de distinguer entre le caractère herméneutique de sa démarche, qui se donne comme objet premier d'étude cette « unité » relativement autonome qu'est le texte, et la revendication de singularité inhérente à l'art moderne.

MEDIATIONS

Pour savoir ce que le texte fait du social et ce que le social fait au texte, il faut donc identifier les médiations qui opèrent sur tel ou tel texte, et voir comment elles se retraduisent ou se transposent dans le texte. Or, malgré l'importance de la notion de médiation pour la sociocritique, il n'y a eu que peu de travaux visant à établir ses principales formes, les exceptions étant dues à Edmond Cros et Alain Viala⁶. Seulement, du fait de la diversité des médiations, toute étude implique un travail interdisciplinaire qui, loin de noyer toute spécificité sociocritique, doit amener cette dernière à se concevoir comme perspective fédératrice. Dans sa volonté d'interroger la socialité du texte sous toutes ses coutures, elle peut intégrer des questionnements, des approches, des méthodes issues d'autres traditions, d'autres disciplines, qui lui sont alors autant de « sciences auxiliaires ». La sociocritique n'a pas dans cette perspective à se concevoir dans une oppo-

⁶ Edmond Cros, *op. cit.* ; Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, n° 70, mai 1988, pp. 64-75.

sition radicale, dans un isolationnisme ignorant plus ou moins les travaux qui cherchent eux aussi, quoique dans d'autres perspectives, à éclairer les médiations entre les textes et le social. Elle devrait au contraire montrer que son apport est indispensable à ces analyses, dans une division du travail critique ouverte à des formes diverses de collaboration.

(a) *Médiations « discursives »*

Le plan primordial où s'effectuent les médiations est celui des discours. Le postulat fondamental de la sociocritique, que la re-production du social dans un texte est d'abord d'ordre discursif, que les procédés formels et la gangue intertextuelle sont les lieux par excellence de la réfraction du social, possède toujours sa pertinence aujourd'hui. Toutefois, diverses approches, dont celles de l'analyse du discours et de l'intermédialité, ont contribué à articuler autrement ce premier niveau de médiations.

Le discours social, conçu comme ensemble structuré, cohésif et hiérarchisé de la totalité des discours d'une époque donnée, dont la théorie a été développée par Angenot, dans le prolongement des travaux de Bakhtine et Foucault, plonge tout texte dans une intertextualité généralisée et, de ce fait, relie toute marque de socialité propre à ce texte, dans les énoncés comme dans l'énonciation, dans son axiologie comme dans son axiomatic, à ce qui s'énonce dans la masse discursive contemporaine. Cette théorie et son outillage méthodologique ont permis de donner une base solide à l'étude du co-texte, pour reprendre le terme proposé par Claude Duchet, et a renouvelé en profondeur la sociocritique, en remettant en question, entre autres, le postulat de la singularité⁷.

Par ailleurs, des recherches distinctes, en analyse du discours, ont introduit d'autres notions susceptibles d'éclairer les médiations, dont celles liées à l'ethos, à la scène énonciative ou à la paratopie (Amossy et Maingueneau). De plus, de multiples travaux en sociolinguistique, dont ceux de Labov et Milroy, ont exploré la modulation et symbolisation du social dans le matériau même des interactions orales⁸ ; on ne peut donc que regretter que, si leurs questionnements, méthodes et découvertes sont suscep-

⁷ Il importe, cependant, de ne pas placer la théorie la tête à l'envers, en substituant à la recherche des régularités et reprises une enquête essentiellement occupée à éclairer les écarts et brouillages.

⁸ William Labov, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972 ; Lesley Milroy, *Language and Social Network*, Oxford, Blackwell, 1987.

tibles d'éclairer ce que les discours font du social, l'ignorance semble générale et réciproque entre sociolinguistique et sociocritique.

Par-delà la masse de l'imprimé, il faut aussi tenir compte des médiations spécifiques dues à la « sémiosphère », aux productions comportant une dimension symbolique. Des arts plastiques aux jeux vidéo en passant par la bande dessinée, le cinéma, la musique ou la culture numérique, ces dernières effectuent en effet des mises en forme du social qui sont en interaction avec celles des discours. À cet égard, les travaux sur l'intermédialité paraissent susceptibles d'enrichir les réflexions sociocritiques sur la médiation, dans la mesure où ceux-ci tiennent compte, dans leurs analyses de « l'entre-deux », du caractère indissociablement matériel et social, en même temps que sémiotique, des textes.

Enfin, en même temps qu'englobé dans ces ensembles discursif et médiatique qui imposent déjà, avant toute écriture, des représentations du social et des modes de représentation, le texte les retravaille par le biais de ses propres médiations internes, celles de la forme. Déterminée à ne pas verser dans la sociologie du contenu, la sociocritique inspirée de Duchet a fait des médiations formelles son principal objet d'investigation sans parvenir toutefois à adopter une cohésion épistémologique forte.

(b) Médiations institutionnelles

Ce premier plan de médiations, opérées dans et par le langage, par les ressources formelles, rhétoriques, sémiotiques, etc., propres à chaque type de texte, est en quelque sorte dépourvu d'acteurs et de processus, très peu matérielle aussi, comme si tout se jouait dans un espace purement langagier. Or, la médiation du social a lieu dans le social, ou plutôt est liée à l'action d'instances médiatrices entre le texte et le social. De concert avec le Groupe de recherche sur les médiations et les institutions littéraires (Gremlin), je propose donc de distinguer un deuxième plan de médiations, dont la nature est double : d'un côté, leur implication dans la socialisation des textes, leur position d'interface entre des logiques internes à la sphère littéraire et les logiques externes (contraintes économiques, éthico-religieuses, politiques, etc.) rendent ces médiations abstraites et processorales ; de l'autre, en vertu même des processus qu'elles mettent en branle, leur effet se fait sentir de multiples façons dans les textes mêmes, dans le choix

des formes, le travail sur l'intertextualité, le parcours de réécriture menant du désir d'écrire un texte précis à sa publication. Les institutions de la vie littéraire⁹ non plus que le champ littéraire (Bourdieu) dans son ensemble ne sont pas de purs lieux de détermination, extérieurs au texte, mais touchent de près au texte lui-même, à son écriture et à sa lecture. En amont et en aval de celui-ci, mais aussi en son cœur, les institutions (matérielles et immatérielles) ont partie liée avec le processus de textualisation du social.

Les étapes menant du manuscrit à l'imprimé mobilisent deux premières séries de médiations institutionnelles. D'une part, les médiations dues à la circulation des avant-textes entre les mains de plusieurs acteurs (conseillers, éditeurs, directeurs de revue, lecteurs professionnels, compagnons de cénacle), qu'une sociogenèse intégrant le rôle de ces médiateurs aux acquis de la génétique peut chercher à éclairer. D'autre part, celles dues aux supports (manuscrit, dactylogramme, polycopié ou imprimé ; type et format de papier, de caractères, jaquette, bandes, etc.) dont les travaux en histoire du livre et en bibliographie matérielle ont enrichi l'étude¹⁰. Le texte est toujours tributaire d'un faisceau d'actions posées par une pluralité d'acteurs sociaux. Les médiations dues aux médiateurs et à la matérialité sont d'ailleurs étroitement reliées, voire indissociables, car l'intervention des premiers s'avère souvent décisive dans la transformation du texte en livre. Imposer des corrections, apposer un titre, régler la marge de « blanc », opter pour un papier « de luxe » ou un « grand format » : ce sont là des opérations qui ne portent pas que sur une « surface externe » du texte, analysables selon des logiques commerciales, mais portent sur autant de dispositifs symboliques, générateurs de socialités spécifiques.

Une fois le livre publié et diffusé, il ne perd pas tout intérêt pour la sociocritique, qui laisserait sinon son sort aux sociologies de la lecture et aux études de la réception. Car, dans sa circulation sociale, le texte passe à travers de multiples médiations institutionnelles qui en sédimentent le sens, interposent entre celui-ci et le lecteur (« sociocriticien » compris), des couches de lecture. Si on pose, par ailleurs, que la sociocritique ne peut que faire sienne le postulat que le sens du texte n'est pas un « en-soi », indépendant

⁹ Alain Viala, « L'Histoire des institutions littéraires », in Henri Béhar et Roger Fayolle, dir, *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 111-121.

¹⁰ Voir Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 23.

de ses appropriations et interprétations, dès lors il faut tenter d'articuler réception et médiations.

On s'interrogera ainsi, entre autres : a) sur les interférences entre le texte, le paratexte (dédicaces, épigraphes, frontispices, quatrièmes de couverture) et l'épitéxte (Gérard Genette) généré par la médiatisation de la pratique littéraire (interviews, portraits photographiques, descriptions de maisons d'écrivains) ; b) sur le « triple jeu » qui se joue dans la littérature comme dans l'art¹¹ entre les créateurs, les spécialistes et le public, par lequel se rétablit la chaîne entre la production et la réception du produit culturel ; c) sur les « instances de reconnaissance » (l'éditeur ajoutant tel titre à son catalogue ; la critique littéraire, neutre, polémique ou même de complaisance, choisissant de parler de telle œuvre ou au contraire de la passer sous silence) et les « instances de consécration »¹² (prix et autres gratifications) grâce auxquelles se met en place un certain canon littéraire.

(c) Pratiques sociales

Malgré l'importance déterminante des médiations discursives et institutionnelles, d'autres canaux « médiateurs », d'autres dialectiques pèsent sur la socialité du texte. Ainsi, le foisonnement des recherches historiques et sociologiques sur les dimensions sociales de la culture ou les dimensions culturelles du social mérite de retenir l'attention. Les recherches des Chartier, Corbin, Ginzburg, Kalifa, Ory et autres intègrent souvent la question de la représentation et brassent des corpus mêlant textes littéraires légitimes, littérature de masse, échantillonnages de la masse discursive, etc. L'analyse des pratiques sociales, comme axe de médiation, constitue peut-être le terrain par excellence des rencontres entre la démarche sociocritique et celles développées dans d'autres cadres, basées sur d'autres postulats. D'où l'exigence de développer une interdisciplinarité critique, soucieuse d'éviter le syncrétisme et les contradictions épistémologiques, en même temps qu'ouverte à un dialogue conceptuel et méthodologique ou à des collaborations portant sur des objets d'étude communs.

¹¹ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.

¹² Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1978.

Tenter de dresser un portrait des médiations à l'œuvre selon cet axe est évidemment impossible, quand bien même se restreindrait-on à leurs principales formes. Au demeurant, le choix des médiations à étudier dépend essentiellement de l'objet que se donne chaque chercheur. Je n'en relèverai que quelques-unes parmi les plus déterminantes.

Là où il y eut longtemps, sur le plan conceptuel, un hiatus, voire un abîme infranchissable, entre ce qui relevait des phénomènes censément les plus tangibles, les plus solidement enracinés dans le réel (les classes sociales, par exemple) et ce qui relevait tantôt du fantasme, tantôt du reflet (la littérature), divers courants en anthropologie et en sociologie ont conduit à combler ce fossé, entre autres en montrant l'importance des discours dans la construction des communautés imaginées (la nation, pour Anderson¹³) ou de la rhétorique dans les interactions sociales (Herzfeld¹⁴), pour ne donner que deux exemples. La convergence ainsi ouverte avec la sociocritique, qui a elle aussi, de son côté, contribué à articuler autrement identités sociales et médiations formelles, doit évidemment beaucoup au « tournant linguistique » qui a marqué les sciences sociales et peut parfois camoufler les incompatibilités profondes des cadres épistémologiques. Le chantier des études sur la construction socio-discursive des identités est en effet occupé par quantité de perspectives distinctes, du féminisme au postcolonialisme, de l'étude des lieux de mémoire aux déconstructions des narrations historiographiques. Il n'empêche que la sociocritique a sa partie à jouer, sur ce terrain, et pourrait chercher à identifier les approches avec lesquelles le dialogue serait plus fructueux, pour parvenir éventuellement, sur certains objets, à embrasser avec plus de netteté et de profondeur les niveaux de médiation qui modulent les clivages sociaux.

De multiples autres pistes paraissent susceptibles de lester les analyses des médiations discursives et de la vie littéraire par une ouverture réfléchie aux médiations opérées dans le cadre même des pratiques sociales, ainsi qu'aux autres approches ou disciplines se penchant sur ces pratiques. Il pourrait être question ici de la ville, du travail ou encore des « communautés imaginées » (B. Anderson), mais je n'emprunterai que la seule piste des sociabilités. Le social, ce n'est pas que des déterminations abstraites, des masses anonymes, des catégories, des mécanismes transversaux, mais aussi des

¹³. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [publication en anglais en 1983].

¹⁴. Michael Herzfeld, *L'intimité culturelle. Poétique sociale de l'État nation*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2007 [publication en anglais en 1997].

interactions sociales concrètes, des « communautés » locales, qui servent de filtre entre le social et ses représentations, entre autres par le biais des « sociolectes » (Zima)¹⁵. Il importe donc de tenir compte des sociabilités comme formes de médiation, entre autres parce que le rapport des écrivains au social passe par ce filtre, parce que le contact avec la littérature, les discours, les formes de capital, les divisions sociales, etc., est dans une certaine mesure canalisé, orienté, par les interactions avec autrui et par les configurations locales au sein desquelles les écrivains sont insérés (revues, maisons d'édition, cénacles, associations, réseaux plus ou moins formalisés). Ainsi, il y a nécessairement des décalages entre a) la totalité de ce qui se publie, dans une société donnée, b) la part de cette totalité qui est objet de discours dans les médias ; c) les livres qu'on fait circuler et dont on parle, au sein d'un groupe donné. Or, ces décalages produisent des effets, entraînent certaines lectures, orientent vers une certaine forme d'écriture, introduisent, entre le discours social, le champ et les écrivains, des distorsions. En un mot : bien plus qu'un à côté anecdotique, la sociabilité opère une médiation significative entre la littérature et le social.

(d) Imaginaire social

Beaucoup utilisée, théorisée depuis peu, la notion d'« imaginaire social » apparaît comme l'une des grandes médiations du social que la sociocritique doit continuer d'investiguer¹⁶. Très liée au développement des recherches sur le discours social, cette notion a toujours présenté une nature fondamentalement ambivalente, entre description et prescription. Il s'agit à la fois de ce dont rêve la société, et de ce qui a le pouvoir de faire rêver la société, pour reprendre certains termes de la définition qu'en a proposé récemment Pierre Popovic¹⁷. Son principal mérite tient peut-être au fait qu'elle cherche à rendre compte des effets propres de la fiction dans le monde social, des effets-retours, des déterminations qui influent sur le réel, marquent les sensibilités, voire commandent

¹⁵ Peter V. Zima, *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Berne, Peter Lang, 1988.

¹⁶ L'article incontournable à cet égard est celui de Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2 (1993), pp. 7-32, qui ne propose toutefois aucune définition de l'imaginaire social.

¹⁷ Suivant Popovic, l'imaginaire social est « un rêve éveillé » que « toute société entretient à ses propres égards et usages » ; il est « composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art » (Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008, pp. 23 et 24).

les gestes, cela dans une perspective quasi anthropologique : « le texte contribue, » écrit Angenot et Robin, « à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale¹⁸».

Il n'y a certes pas lieu de limiter l'imaginaire social à la littérature, même si sur la longue durée la littérature en a sans doute été un élément prédominant, et le roman tout particulièrement à partir du XIX^e siècle. Il n'est pas non plus question d'un retour au solipsisme littéraire, à l'examen cloisonné du monde littéraire tel qu'il s' imagine être. Il s'agit plutôt de s'interroger sur une certaine « efficacité » des discours, et notamment sur les valeurs qui sont parties constituantes de l'imaginaire social et qui assurent une bonne part de ces effets-retour sur le social et les pratiques. Autrement dit, porter l'interrogation sur une certaine forme « d'inertie » de l'imaginaire de la littérature permet d'observer et d'analyser sa capacité à imprégner le monde social, à traverser l'histoire et à conférer aux sociétés des cadres d'appréciation et de jugement. En cela, l'imaginaire social se développe sans doute aux confins de ce que l'histoire culturelle a pour sa part proposé autour de la notion de représentation¹⁹.

Ce survol des médiations cerne un vaste territoire, partagé par plusieurs perspectives et disciplines. Il ne constitue pas, en tant que tel, un programme de recherche, mais invite plutôt à penser l'articulation entre les recherches sociocritiques, menées en fonction d'objets spécifiques, généralement sur un horizon à court ou moyen terme, et l'entreprise de conceptualisation des multiples formes et axes de médiation, jamais aboutie, toujours remise sur le métier. De même, il cherche à penser ces recherches et cette conceptualisation en tenant compte des lieux de convergence, de dialogue et de confrontation entre les perspectives ou disciplines des sciences humaines. La sociocritique n'a pas à être diluée au sein de la sociologie de la littérature, de l'analyse du discours, de l'histoire culturelle, de l'intermédialité, de l'histoire du livre, mais elle doit assumer plus nettement le fait que ses domaines de recherche et jusqu'à certaines de ses interrogations les plus fondamentales sont « en garde partagée » avec ces approches, et que par conséquent, elle doit chercher à tenir compte de cette inévitable interdisciplinarité. À charge

¹⁸ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n° 1 (juillet 1985), p. 53.

¹⁹ Dans une vaste bibliographie traitant de la question, on ne renverra qu'à la synthèse de Roger Chartier, « Le monde comme représentation. Redéfinition de l'histoire culturelle », *Annales ESC*, n° 6 (nov.-déc. 1989), pp. 1505-1520.

pour les chercheurs se réclamant de la sociocritique d'emprunter dans les diverses boîtes à outils à leur disposition les instruments les mieux à même d'éclairer leur objet d'étude.

QUELQUES MEDIATIONS D'*ILLUSIONS PERDUES*

Pour illustrer mon propos, sans viser à intégrer toutes les dimensions médiatrices qui ont été évoquées, je voudrais aborder rapidement le cas d'un roman emblématique, *Illusions perdues*. *Illusions perdues*, plus précisément sa deuxième partie *Un Grand homme de province à Paris*, a fixé pour longtemps l'imaginaire social de la littérature telle qu'elle se pratique ainsi que le modèle du roman d'une vie littéraire désormais soumise aux modes de production capitalistes. Il a été moins noté que Balzac a donné vie et récit dans ce roman à une institution qui représente le contre-pied pour ainsi dire absolu de ces modes de production. Cette institution, aussi nouvelle que structurante, est le cénacle.

Qu'est-ce donc qu'un cénacle ? Il s'agit, à première vue, d'une assemblée d'écrivains et d'artistes réunis dans un espace privé, assemblée qui n'existe par aucune autre institutionnalisation qu'elle-même, par l'agrégation d'individus. Mais en même temps, parce qu'elle s'affirme dans l'espace public en tant que groupe solidaire disposant d'un capital collectif non réductible à l'addition des capitaux symboliques de ses membres, cette assemblée influe en retour sur la trajectoire de ceux-ci, voire sur la configuration générale du champ. Enfin, le cénacle est intimement associé, c'est sa raison d'être sociologique, à un ensemble de valeurs éthiques et esthétiques communes à ses membres, dont il vise, avec plus ou moins de fortune, la systématisation et l'explicitation. Ballotté entre ces identités sociales différentes et complémentaires, le cénacle se caractérise encore par l'homogénéité professionnelle et sociale de ses membres et par une intense cohésion interne sous-tendue par un mélange d'amitié et de fraternité, comme seules les périodes de lutte peuvent en engendrer²⁰. Ainsi, si comme instance d'émergence inséparable d'une idéologie le cénacle s'inscrit dans l'éphémère, le modèle cénaculaire, lui, par la diversité même des pratiques et des conduites qui le portent, a pu être reproduit avec constance de mouvement littéraire en mouvement litté-

²⁰ Sur les rapports entre amitié et mouvement, voir Francesco Alberoni, *Genesis. Mouvements et Institutions*, trad. R. Coudert, Paris, Ramsay, 1992.

raire tout au long du siècle : le cénacle meurt avec la réussite ou avec l'échec du mouvement dont il est l'expression, mais l'efficace de l'institution cénaculaire, elle, ne peut qu'être reconduite. Et la reconduction a bien eu lieu : de la « secte » des *Méditateurs* (1797-1803) au groupe de l'Abbaye (1906), en passant par le cénacle de Deschamps (1819-1824), de Stendhal (1824-1827), de Nodier (l'Arsenal, 1824-1827), de Hugo (1827-1830), de Borel (1830-1833), de Murger (« Les Buveurs d'eau » : 1841-1842), de Leconte de Lisle (1863-1868), d'Edmond de Goncourt (1885-1896), de Mallarmé (1878-1898), de Heredia (1885-1901), etc., la forme cénaculaire traverse tout le siècle.

Renaissance continue d'une forme de sociabilité littéraire, sans doute la plus typique du XIX^e siècle, mais aussi, et peut-être plus encore, d'une *idée*. Car le cénacle n'est pas seulement une structure sociale, c'est une configuration mentale, quelque chose qui, à défaut d'occuper tous les écrivains, les *préoccupe*, travaille leur imaginaire depuis que Sainte-Beuve, dans un coup de force performatif, a signé l'acte de naissance d'un cénacle mythifié dans un poème éponyme de *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* en 1829²¹. À peine né, le cénacle suscite des commentaires nombreux, des polémiques même. De Latouche à Zola, en passant par Sainte-Beuve, Balzac, Murger, Vallès, Mauclair et Alphonse Retté²², les réflexions se multiplient autour de cet objet, tour à tour sublimé et désacralisé. C'est qu'en réalité le cénacle est bien plus qu'une simple réunion d'artistes, c'est une nouvelle donne dans le jeu littéraire du XIX^e siècle, une médiation nouvelle et capitale qui bouleverse l'organisation du champ intellectuel. De là l'intérêt –voire la fascination– qu'il suscite chez l'homme de lettres, car à travers le choix ou le rejet cénaculaire, ce qui se joue en profondeur c'est une redéfinition du rôle de l'Écrivain, et par delà une redéfinition des fins de la littérature.

Comment la littérature, et plus particulièrement le roman, pense-t-elle et représente-t-elle le phénomène cénaculaire, comment cette pratique sociale pénètre-t-elle via la littérature l'imaginaire social : telle est la question que je voudrais poser à travers l'examen du cas d'*Illusions perdues*. Mais précisons d'abord ce qu'il faut entendre ici

²¹ Voici le programme que Joseph Delorme fixait au cénacle : « Tous réunis, s'entendre, et s'aimer, et se dire : / Ne désespérons point, poètes, de la lyre, / Car le siècle est à nous. » (Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, éd. J.-P. Bertrand et A. Glinoeur, Paris, Bartillat, 2004, p. 104).

²² Voir pour la première partie du siècle mon livre *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

par ce mot de « penser²³ ». Il ne s'agit pas en effet de traquer dans le roman les idées qui traînent ici et là sur tel ou tel cénacle, et encore moins encore d'y chercher le reflet plus ou moins fidèle de la réalité historique, mais plutôt d'interroger les modalités d'inscription du phénomène cénaculaire dans le tissu romanesque, dans sa *textualisation*. La représentation textuelle d'un objet aussi chargé socialement que le cénacle ne pose pas tant en effet le problème de son sens que celui de sa signification.

Le Cénacle comme personnage collectif n'apparaît que par intermittences dans l'épopée balzacienne de la désillusion, au cours de laquelle Lucien de Rubempré, oscillant entre Daniel d'Arthez et Étienne Lousteau, passe de gloire provinciale à journaliste parisien crève-la-faim. Balzac n'en érige pas moins le Cénacle de d'Arthez en contre-modèle de la « prostitution de l'esprit », selon l'expression de Lukàcs²⁴, en seul lieu de résistance et d'intégrité face à la dépravation et à la vénalité de l'univers parisien. Notons à ce propos que la mise en scène d'un cénacle, et de surcroît la réappropriation du terme de *Cénacle* hors de toute visée satirique ou péjorative, était loin d'aller de soi en 1839. Depuis l'article de Latouche sur la « camaraderie littéraire » en 1829²⁵, des dizaines de pamphlétaires et de satiristes plus ou moins inspirés, parmi lesquels Balzac lui-même, avaient condamné et raillé la prétention des romantiques à reproduire l'assemblée des apôtres. Certes, dix ans plus tard, la querelle était retombée et les cénacles romantiques avaient cessé toute activité, mais il n'en reste pas moins que par la simple figuration d'un cénacle Balzac mettait son roman scandaleux dans une position à la fois instable et fondatrice.

« Ces neuf personnes composaient un Cénacle où l'estime et l'amitié faisaient régner la paix entre les idées et les doctrines les plus opposées²⁶ ». Ainsi se conclut dans *Illusions perdues* la galerie de portraits de ce Cénacle qui unit un médecin, un philosophe, un peintre, un écrivain comique, un scientifique, un publiciste, sans oublier d'Arthez l'écrivain et Louis Lambert, le chef déchu et disparu. Il ne manquait que le poète Lucien de Rubempré pour que tous les domaines de la pensée et de l'art soient

²³ Voir Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

²⁴ Georg Lukàcs, *Balzac et le réalisme français* (1935), trad. P. Laveau, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 1999, p. 67.

²⁵ Article publié en octobre 1829 dans la *Revue de Paris*. Voir à ce propos Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

²⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. A. Adam, Paris, Garnier, 1956, p. 239. Dans les références à venir, l'indication « IP » entre crochets droits et suivies de la pagination, renverra dans le texte à cette édition.

couverts²⁷. Il va donc sans dire que le groupe, à l'inverse de l'Élite de Calixte Armel, n'a rien d'un cénacle littéraire, et moins encore d'un cénacle romantique (il est dépourvu de toute fonction institutionnellement agissante), mais c'est peut-être cette mise à distance qui a le mieux autorisé Balzac à donner naissance à un cénacle véritablement archétypal. Le chapitre primitivement intitulé « Le Cénacle²⁸ » ramasse ainsi en quelques paragraphes les grands principes de ce micro-univers unique dans *La Comédie humaine* : homogénéité sociale des membres (origine roturière, disqualification sociale), mode de rencontre (la mansarde de d'Arthez, lieu de sociabilité privée et fondée sur l'oralité), ostracisme et élection quasi magique des membres (« le sceau d'un génie spécial » [IP 234] que chacun porte au front), mais encore cohésion assurée par la domination charismatique de d'Arthez, par la fraternité intime et par la solidarité interne : « l'ennemi de l'un devenait l'ennemi de tous, ils eussent brisé leurs intérêts les plus urgents pour obéir à la sainte solidarité de leurs coeurs » [IP 241]. Et encore : logique du don mise à l'origine de toutes ses transactions symboliques et logique de l'amitié collective sans tache, qui dirige toutes les actions et dont seule la fable des « Deux amis » [IP 241], conclut Balzac, ne dénaturerait pas la portée. La tragique faiblesse de Lucien, cédant pour son malheur aux oripeaux des triomphes faciles, apparaît dès lors à leurs yeux non seulement comme une déception, mais comme une trahison. Lorsqu'il ploie et se fait journaliste, Lucien met en même temps en jeu sa propre intégrité et menace toute l'organisation interne du Cénacle. « Nous avons peur de te voir un jour préférant les joies d'une petite vengeance aux joies de notre pure amitié », lui dit Michel Chrestien [IP 248], avant de le prévenir fermement : « si tu devenais espion, je te fuirais avec horreur, car tu serais lâche et infâme par système. Voilà le journalisme en deux mots. L'amitié pardonne l'erreur, le mouvement irréfléchi de la passion ; elle doit être implacable pour le parti pris de trafiquer de son âme, de son esprit et de sa pensée ». [IP 250]. Dont acte.

Dans l'univers hostile de la littérature, le Cénacle se définit d'abord par ce dont ils figurent l'antithèse, à la fois comme mode de vie, de médiation et de sociabilité. Or ces oppositions de structure et ces conflits de pratiques se trouvent réfractés dans la trame

²⁷ Notons que dans les premières versions du texte, le Cénacle ne comptait que cinq membres : d'Arthez, Bianchon, Meyraux, Lambert et Chrestien. Ridal et Giraud ont été ajoutés ensuite, puis Bridau est venu faire la neuvième muse.

²⁸ Les titres de chapitre disparaîtront à partir de l'édition Furne.

même du roman par le biais de ce que Jacques Neefs a nommé un effet de « stéréoscopie fictionnelle²⁹ ». Roman et document à la fois, *Illusions perdues* traduit par la dramatisation, par son économie interne, les conditions sociales d'existence de la littérature. Ainsi dans *Illusions perdues*, au pôle opposé du Cénacle de d'Arthez, le petit monde du journalisme, représenté par Lousteau, Blondet, Nathan et les autres, rassemble, pourrait-on dire, le répertoire entier des caractères de la dépravation éthique tels que la querelle de la camaraderie et du charlatanisme les a inventoriés au fil des années 1820 et 1830. Dans le Paris de Finot et de Dauriat, où prôneries intéressées, délits d'initiés et manœuvres ont force de dogme, ne reste plus des valeurs fondatrices du Cénacle qu'un simulacre grimaçant : au don succède le prêt demandé, voire exigé ; l'amitié quant à elle se proclame, sourire en coin, du matin au soir, mais chaque nouvelle déclaration achève d'en dégrader le contenu.

Une série d'oppositions paradigmatiques donnent profondeur et complexité à ces deux voies ouvertes à l'homme de lettres : critique éclairée / critique achetée, valeur vraie / valeur négociable, manuscrit / imprimé³⁰, etc., mais toutes pourraient en définitive se subsumer dans une antithèse structurelle unique entre deux temporalités, entre les conquêtes à court et à long terme de la légitimité. Le monde de l'argent-roi, autrement dit le monde moderne, est régi par une temporalité de l'immédiat, du pré-écrit, du pré-pensé. Chaque acteur a sa part d'implication dans la viabilité de ce système, autant les écrivains que les journalistes et les éditeurs, ces deux dernières instances incarnant à parts égales le mercenariat commercial de la production rapide et sous-tendant tout le système dans lequel prend racine ce que Sainte-Beuve a appelé la « littérature industrielle³¹ ». Loin de s'auto-exclure et de subsister hors-champ³², le Cénacle de la rue des Quatre-Vents a le haut privilège de représenter la seconde face du système littéraire, le chemin le plus long vers la postérité, les investissements symboliques qui n'ont de

²⁹ Jacques Neefs, « "Illusions perdues" : représentations de l'acte romanesque », dans Roland Le Huenen et Paul Perron (éd.), *Le roman de Balzac : Recherches, critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, pp. 119-130.

³⁰ Sur cette dernière distinction, voir Franc Schuerewegen, « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », dans Françoise Van Rossum-Guyon (éd.), *Balzac : Illusions perdues. L'œuvre capitale dans l'œuvre, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, n° 18, 1988, pp. 78-88.

³¹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » (1839), repris dans *Pour la critique*, éd. A. Prassoloff et J.-L. Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1992, éd. citée, pp. 197-222.

³² Telle est la position d'un Pierre Barbéris, considérant que la perfection du Cénacle ne pouvait avoir lieu qu'en retrait du monde, à l'abri du champ littéraire dorénavant livré au spectacle et à la marchandise (*Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, pp. 446-449).

chance d'être rentables, s'ils en ont une, que sur le seul long terme. Balzac l'écrit en toutes lettres : « [Lucien] ne se savait pas placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se crotter sa conscience » [IP 278].

Illusions perdues donne à cette opposition architectonique un effet direct sur la narration. Le Cénacle de d'Arthez et la camaraderie de Lousteau, considérés cette fois comme modèles sociabilitaires, sont chacun à leur manière une « cuisine de la gloire » [IP 330], mais de même que leur participation au monde se déploie sur des rythmes opposés, la narration leur réserve une temporalité et une spatialité spécifiques. Le Cénacle, d'un côté, présente tous les aspects d'une résistance à la narration : dans le chapitre intitulé « Le Cénacle », l'intrigue, contrainte de céder à l'étape du recensement de ses membres et à la description compacte de leurs caractères et positions, se trouve comme suspendue. Formant un bloc cohérent et homogène, donc réfractaire à toute distillation, le Cénacle n'admet qu'une exposition contrariant le flux diégétique. Passées les présentations, la succession ininterrompue de traits distinctifs du groupe poursuit à son tour cette suspension de l'histoire. En outre, on ne voit jamais le Cénacle en action, Balzac maintenant ses faits et gestes dans le flou. En somme, débordant en amont et en aval le temps du roman, inscrivant son action intellectuelle dans un mode d'action sociale inaccessible à l'immédiateté du journalisme roitelet de Paris, le cénacle se définit donc comme un groupe *sans histoires*, dont l'irritante stabilité se voit encore renforcée par son exclusion volontaire de l'Histoire. D'autant que le Cénacle n'existe pas hors les murs de la froide mansarde de d'Arthez : c'est là seulement qu'il paraît au complet, le lecteur ne le rencontrant ailleurs qu'en délégation. De sorte que si le cénacle échappe à la temporalité romanesque, il tend également à se dérober à sa spatialité. Retiré de l'espace social, le Cénacle est du même coup coupé de l'espace romanesque, où se déploie l'action. Il est un point fixe dans l'espace-temps romanesque, ou, pour paraphraser Bakhtine, un contre-chronotope³³. Rien ne s'y déroule, rien ne s'y joue : il existe seulement, en soi et pour soi, à l'état d'épure.

³³ Rappelons que Bakhtine définit le chronotope comme un « lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman » (Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978 pour la traduction française), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 387).

De l'autre côté, contre l'ascèse cénaculaire, le chronotope privilégié de la camaraderie est celui de l'orgie littéraire. Trois scènes de festin sont décrites et marquent des ponctuations fortes du roman : la première a lieu chez Matifat, vieux riche dont l'argent doit servir à financer la fondation d'un journal. Sous l'œil charmeur mais mauvais du « Journal attablé, buvant frais, joyeux, bon garçon » [IP 353], Lucien écrit là son article sur *L'Alcade dans l'embarras*, splendide pastiche de Jules Janin qui lui vaudra son premier succès parisien. Quelques chapitres plus loin, Lucien joue cette fois les amphitryons et réunit chez lui tous les protagonistes du roman, y compris « ses amis du Cénacle ». La troisième orgie, « repas triomphal » qui réunit dans un restaurant « les coryphées de la presse royaliste » [IP 494], marque le passage de Lucien à la presse politique et annonce son ultime palinodie –l'éreintement du roman de d'Arthez– et la déchéance prochaine. Chacune de ces scènes d'orgie présente des codes narratifs inverses propres au *deipnon* grec³⁴ quelques années plus tôt : l'excès de nourriture et de boisson, les déclarations à l'emporte-pièce (« la restauration du journalisme » puis la « guerre à mort » résolues à l'unanimité, « par les rédacteurs qui noyèrent toutes leurs nuances et toutes leurs idées dans un punch flamboyant » [IP 495]), les plaisanteries acerbes, les calembours, le déchaînement de paroles sans suite, puis enfin, les toasts se succédant, « les scènes grotesques par lesquelles finissent les orgies » [IP 361], le tout oscillant entre les modes du bouffon et du sordide.

Deux systèmes, deux codes de conduite, deux modes de représentation, en somme deux médiations et médiatisations littéraires des médiations sociales à l'œuvre dans le champ littéraire du premier XIX^e siècle. Tout se passe donc comme si, par un effet de stéréoscopie, le conflit des positions, des prises de position et des postures s'exprimait non seulement par les voix (des personnages, du narrateur, etc.) mais encore dans la matière même du roman, dans sa temporalité et sa spatialité.

³⁴ Sur le travestissement du *symposion* (banquet) en *deipnon* (festin), voir Elisheva Rosen, « Le festin de Taillefer ou les "Saturnales" de la monarchie de Juillet », dans Claude Duchet (éd.), *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, Sedes, 1979, pp. 115-126. Voir aussi Anthony Glinoe, « L'orgie bohème », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* [En ligne], n°6 (septembre 2009), URL : <http://contextes.revues.org/index4369.html>.

ESTUDIOS CULTURALES Y SOCIOCRTICA

Genara Pulido Tirado

Universidad de Jaén

Estudios culturales y sociocrítica aparecen en un momento del siglo XX en el que a la inquietud por el carácter complejo del discurso literario se une la preocupación por las metodologías implicadas en su análisis y el incuestionable carácter social de éstas. Ambas corrientes emergen sobre una base sociológica y marxista claras (ver, sobre la relación de la sociocrítica con la sociología de la literatura, A. Chicharro, 2003-2004) y pronto hacen suyo como objeto de conocimiento tanto el discurso literario como otros tipos de discursos. Si frente a la pluralidad metodológica del momento la sociocrítica apuesta por encontrar su propia vía hermenéutica, los estudios culturales proclaman, en una fase avanzada, su carácter “antidisciplinar” o “adisciplinar”, el cual se traduce con mucha frecuencia en un eclecticismo metodológico, especialmente visible en América Latina a partir de los años ochenta (ver, al respecto, Pulido Tirado, 2009); si la sociocrítica amplía su concepto más allá de lo puramente lingüístico para acoger, por ejemplo, discursos icónicos, los estudios culturales amplían tanto su objeto de conocimiento que el término “cultura” termina siendo equivalente de todo o de nada, según como se mire. La relación de los Estudios culturales con las disciplinas establecidas ha sido vista por Jameson (1985: 2-3) con suma claridad:

Sean lo que fueren los Estudios Culturales surgieron de la insatisfacción respecto de otras disciplinas, no sólo de los contenidos sino también por sus muchas limitaciones. En este sentido, los Estudios Culturales son posdisciplinarios; pero a pesar de eso, o tal vez precisamente por dicha razón, uno de los ejes fundamentales que los sigue definiendo es su relación con las disciplinas establecidas. (Jameson, 1985: 2-3).

Sociocrítica y estudios culturales comparten, vistos desde la actualidad, no sólo la misma época histórica y un común problema epistemológico de base, sino también el interés por esclarecer categorías determinantes como la de sujeto cultural, representación o identidad. Ahora bien, frente a un concepto de lo cultural, presente en los estu-

dios culturales, que lo engloba todo, en la sociocrítica de Cros el concepto de “cultura” queda claramente trazado:

la cultura debe ser definida –entre tantas posibles definiciones– como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad. [...] La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de la continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de ese modo recibe. (Cros, 1997:11).

Sin embargo, el término cultura ha sufrido un importante proceso de desestabilización que el sociocrítico no ignora, como tampoco sus consecuencias:

Esta desestabilización transcribe el relajamiento de los lazos de sujeción nacional: las sociedades industriales resultan cada vez más integradas en la economía mundial y las clases dominantes ya no tienen por qué interesarse por el bienestar colectivo a nivel de la nación. Ya se nota cuán claramente las rectificaciones sufridas por las estructuras del ideologema –en este caso, la pérdida de las representaciones de los lazos cívicos y nacionales– transcriben el desvanecimiento del poder de las burguesías nacionales en provecho de una verdadera burguesía mundial que está surgiendo.

Estamos pues en un momento de transición en donde coexisten el ideologema del siglo pasado y el proceso de su deconstrucción, lo cual facilita todo tipo de manipulaciones. A nivel explícito, lo que está en disputa es el alcance y el valor simbólicos de la cultura, frente a una concepción esencialmente mercantilista que la transforma en un producto de consumo, como los demás. Sin lugar a dudas, así es en la realidad, pero detrás de estas posturas se juega un enfrentamiento mucho más complejo y radical. Esta difracción entre el funcionamiento del ideologema y el funcionamiento del proceso de su deconstrucción, más allá de la portada lisa, inocente, y tranquilizadora del vocablo ‘cultura’, transcribe por lo mismo una de las fases más importantes del enfrentamiento geopolítico de la historia contemporánea. (Cros, 2005).

Se trata de un proceso íntimamente ligado a lo que viene llamándose globalización que otro sociocrítico, gran conocedor de los estudios culturales, también señala correctamente:

Los términos ‘prácticas culturales’ y ‘productos culturales’ parecen ser los que más terreno ganan hoy dentro de esta sintonía, quizás por designar el doble ‘objeto material’ de los ‘estudios culturales’: el conjunto de las *actividades culturales*, por una parte; por otra, el de las *realizaciones materiales* que de ellas resultan en una época (*diacronía*), en una región geográfica (*diatopía*) o en un grupo social determinado (*diastratía*). La denominación ‘prácticas culturales’ abarca en su sentido más lato todas las actividades humanas: desde los ritos religiosos de una comunidad dada y sus ceremonias públicas – sean éstas civiles, militares, jurídicas o políticas– hasta los usos familiares más íntimos y privados; incluye igualmente tanto las actividades lúdicas y deportivas, como las de índole económica, industrial o comercial. Dentro de las ‘prácticas culturales’ se incluye también el conjunto de actividades artesanales y artísticas de una comunidad. De tales actividades derivan como resultado los llamados ‘productos culturales’ propios a las mismas. (Gómez Moriana, 2003-2004: 100).

El olvido, por parte de los practicantes de los modernos *Cultural Studies*, de que en la cultura la ideología se manifiesta con suma transparencia o, lo que es más, de que la cultura, al igual que la ideología, se plasma en manifestaciones concretas, es uno de los principales problemas que está teniendo esta corriente sociológico-humanística en plena postmodernidad donde, perdidas ya sus bases teóricas iniciales, se mueve entre el eclecticismo, las contradicciones y un “todo vale” que sume en la confusión y la incertidumbre, sobre todos a aquellos que estamos vinculados a los estudios literarios.

Ante la eclosión de objetos, la investigación literaria se halla en una redefinición de sus alcances. Los estudios sobre la cultura y los estudios culturales desde una perspectiva literaria, los avances en la conformación de los campos disciplinares de los estudios del discurso o las semióticas, generan en este momento una red de interrelaciones entre diferentes teorías o perspectivas. Asimismo, los métodos se desplazan entre las citadas teorías, después de la progresiva aceptación de los valores de lo heterogéneo en los corpus y de la heterogeneidad de los instrumentos de observación y análisis. Las implicaciones del pensamiento sobre la postmodernidad, así como la conformación de estudios transdisciplinares en campos como la lingüística o la semiótica, o la aceptación de las rupturas de paradigmas, muestran una situación epistemológica difícil de evaluar en el campo literario. A esta situación se le suma la coexistencia de distintos modelos hermenéuticos en el análisis crítico. La situación es especialmente caótica en Estados Uni-

dos, en relación al ambiente académico de este vasto país Mario Roberto Morales ha señalado lo que se entiende en ese ámbito por *theory*:

Lo que en estos ambientes se entiende por ‘teoría’ es un amasijo de nociones fragmentarias entresacadas a discreción de un espectro cognoscitivo que abarca desde la semiología y la semiótica hasta el psicoanálisis, el marxismo y el feminismo, incluyendo a veces (y aunque usted no lo crea) la teología tomista y agustiniana. (Morales, 2007: 1).

De donde se deduce que la teoría no es teoría de la literatura, sino de las prácticas productoras y receptoras de sentido, prácticas mediante las cuales los sujetos se constituyen como tales construyendo sus identidades diferenciadoras frente a otros sujetos. Se trata, en definitiva, de prácticas culturales; en tal caso la teoría sería una teoría de la cultura. No extraña, en este contexto, que Terry Eagleton (2003) haya titulado a su lúcido análisis de la cultura y estudios culturales *Después de la teoría*, título que esconde un *engaño* evidente: nunca podremos estar *después de la teoría* porque, como reconoce el mismo crítico, no puede existir ningún ser humano reflexivo sin teoría.

El problema del objeto en los estudios literarios está señalando un campo con características peculiares, en el que las formas de manifestación y transferencia de los saberes presentan la misma ausencia de rigor que los métodos específicos. Sin embargo, la apertura de las opciones investigadoras permite moldear nuevos instrumentos que hagan posible abordar aquello que ha provocado la proliferación de esos objetos. De este modo, estudiar la literatura se ha vuelto una forma de estudiar la cultura a partir de la observación de los discursos que circulan en su seno y en torno a ella y, al mismo tiempo, la conforman. Y esto porque, como señala oportunamente Gómez Moriana,

La ‘creación’ literaria no es en este contexto otra cosa que una más entre las diferentes ‘prácticas culturales’ propias de una región o de un grupo social al interior de la misma. Y la obra literaria, en cuanto obra de arte verbal, pasa a formar parte del conjunto de los ‘productos culturales’ de esa región o grupo social, juntamente con su producción pictórica, escultórica o arquitectónica; pero también junto a sus creaciones en los dominios – más artesanales– de la cerámica, la orfebrería, la cerrajería o la carpintería. Considerar la literatura como una más entre las diversas ‘prácticas culturales’ –verbales o no verbales, artísticas o no artísticas– de una comunidad cultural dada equivale a despojarla, por una parte de lo que Walter Benjamin designara como ‘aureola’; por otra, de la

tranhistoricidad que le atribuyera tanto el Idealismo como el Romanticismo, o —en nuestros días— el estructuralismo inmanentista. Con ello, los conceptos mismos de ‘literatura’ y de ‘texto literario’ dejan de responder a realidades trascendentales para pasar a designar variables espacio-temporales y sociales, y el canon literario pierde su estabilidad al ser continuamente cuestionado, por lo que tiene que adaptarse a exigencias culturales siempre nuevas que obligan a abrir sus ‘muros’ de protección para incluir ‘otros’ textos de características siempre nuevas también. (Gómez Moriana, 2003-2004: 100).

El retorno de los métodos empíricos en las semióticas de la cultura, las sociosemióticas y la sociocrítica dan señales de la necesidad de producir un modo de pensar que considere los parámetros de un estudio situado en el presente, en un modelo en el que se consideren la lectura, las semiosis, la interdiscursividad, la discursividad y las prácticas sociales mediadas por el discurso, entre otros. Extender la mirada sobre los objetos implica, primero, extender los alcances de las investigaciones y, segundo, intentar una comprensión de los fenómenos literarios como fenómenos culturales. La clave parece estar ya no en el dilema del material literario como motivador de interpretaciones de lo real, sino en aquello que se produce como conocimiento sobre el mundo como consecuencia de los efectos provocados por el uso literario de los lenguajes contemporáneos.

La sociocrítica se enfrenta a la oportunidad de sintetizar los principios de observación de la materialidad textual aprovechándola para observar el dinamismo de la producción de sentido de lo social que los atraviesa. Señala Pierrette Malckuzyinski que el campo sociocrítico de investigación realiza una aproximación a la literatura reinsertándola “en el artefacto sociocultural, y su objeto de estudio, dentro de un conjunto dinámico constituido por diversas prácticas sociales en instancia de circulación.” (1991: 18). La semiosis resulta ser el espacio de trabajo del sociocrítico, pero sin dejar de lado que se opera con y sobre textos o modalidades textuales. Para ello, el pluralismo metodológico sería una condición indispensable para la consecución de estudios literarios que no se encierren en el campo textual o en la abstracción de la obra literaria de su campo sociocultural de producción y lectura.

Recordemos una de las afirmaciones fundantes de la sociocrítica:

[La sociocrítica] Constituye aún una lectura inmanente en que retoma por su cuenta esa noción del texto ya elaborada por la crítica formal(ista) y avala ésta como objeto de es-

tudio prioritario. Pero su finalidad es diferente, ya que la intención y la estrategia de la sociocrítica consisten en restituir al texto de los formalistas su 'sentido' ("*teneur*" en francés) social. La apuesta sociocrítica, es lo que está en *obra* en el texto, es decir una relación con el mundo. La propuesta, mostrar que toda creación artística es también práctica social, y por ello, producción ideológica. (Duchet, 1979: 43).

Pero la noción de texto ha variado en las últimas décadas provocando una historia disciplinaria conflictiva. Esto ha sucedido en parte por cambios epistémicos que las comunidades científicas han hecho prevalecer, ahora concibiéndolo ya no como el objeto en sí, sino como el motivador de los objetos. Es decir, renovando las teorías se renuevan las propiedades del texto y así se retoma la vinculación entre el texto y su sentido social / cultural. Esto implica involucrar otra vez, ahora en contextos de observación más amplios, sin temor a atravesar límites teóricos, las tres dimensiones que conforman al texto como un organismo: subjetividad, ideología, literatura (Malcuzyński, 1991: 15). La observación, la intervención y la evaluación otorgarían al programa de la sociocrítica los criterios flexibles que inciden en la conformación de una "perspectiva" de los estudios literarios capaz de indagar en sí misma en la búsqueda de la superación de las limitaciones que la propia literatura genera por definición. Ya no hablaríamos sólo del objeto literatura, sino de los discursos, en permanente cambio, y de la literatura como uno de ellos. También de los discursos en la literatura, con lo cual estamos tomando decisiones que atraviesan los cuerpos textuales, con todo lo que ello implicada. Y en todo este proceso queda implicada una pluralidad de posiciones que hacen más correcto hablar de sociocríticas o prácticas sociocríticas y no de *la* sociocrítica o *una* sociocrítica, hecho puntualmente expuesto por Duchet (1979: 43):

Sociocrítica y no *la* sociocrítica: sería presuntuoso aquí pretender la presentación del conjunto disciplinar. Se trata más bien de un informe sobre los problemas que los progresos mismos de la investigación plantean con respecto al análisis social e ideológico de los textos. Un informe a varias voces que nació del deseo de confrontar diferentes experiencias a partir de diversos dominios; del afán de tener en cuenta tanto las aperturas teóricas y metodológicas de estos últimos años como las dificultades, los límites, los malentendidos; y de la voluntad, finalmente, de no satisfacerse con lo adquirido sino de perfilar, si se pudiera, algunas perspectivas de estudio. Duchet (1979: 43).

Estamos, pues, ante una pluralidad de posiciones que se produce también en los estudios culturales. Ahora bien, la diferencia es tajante en lo que se refiere a la consideración del discurso literario ya que mientras que en la sociocrítica la literatura sigue ocupando un lugar central, en los estudios culturales, tras su expansión por Estados Unidos y Asia, la literatura se ha relegado a un plano muy secundario. No es de extrañar que las críticas, en este sentido, así como la desconfianza, hayan acompañado a los estudios culturales de los últimos tiempos.

Hernán Vidal (2000-2001) ha intentado exponer esta situación atendiendo a cierta actitud conciliadora:

En lo práctico, esta ‘multifocalización’ significa trabajar con series paralelas y simultáneas de discursos culturales en que la literatura ya no tiene un lugar privilegiado. No se trata de que la literatura haya quedado obsoleta. Aunque la considero muy importante, mi interés investigativo está en determinar las interrelaciones existentes dentro de conjuntos discursivos mayores. Entre ellos la literatura queda desplazada a una función complementaria. Por eso los estudios culturales se han convertido en causantes de fricción y desequilibrio para la inercia intelectual de departamentos universitarios originalmente creados para el estudio de las literaturas hispánicas. Hernán Vidal (2000-2001).

Es entonces cuando surgen serias reservas por parte de los estudiosos de la literatura hacia los estudios culturales, es entonces cuando son vistos como una amenaza.

Centrémonos ahora en los *Cultural Studies* / Estudios Culturales. En principio, lo que hoy se publica o se escribe bajo la rúbrica de “estudios culturales” parece ignorar que, en tiempos de globalización, su objeto de estudio, la cultura, se ha convertido en un bien de consumo gobernado por los imperativos del mercado. Esto quiere decir que sin una consideración seria de los vínculos entre la cultura y la economía política, los estudios culturales corren el peligro de perder de vista su objeto. Si los estudios culturales quieren ser, como pretenden, un paradigma innovador en el área de las ciencias sociales y las humanidades, entonces deben reconocer que la cultura se halla vinculada a un aparato de producción y distribución que, ya desde Marx, recibe un nombre propio, capitalismo. Una de las tareas más urgentes de los estudios culturales es, a mi juicio, plantear

las bases para una *crítica de la economía política de la cultura*. Para ello disponen de toda una tradición de pensamiento crítico elaborada durante el siglo pasado, a la cual la obra de Althusser contribuyó de manera significativa, al igual que la de Gramsci. Obviamente, esta tradición deberá ser repensada y reelaborada según las nuevas necesidades de la sociedad contemporánea.

Para empezar, no podemos olvidar que los estudios culturales surgieron como una crítica y revisión del postulado marxista que trata la cultura como parte de la superestructura ideológica considerando esta última reflejo de la base económica. Contra este inoperante modelo base-superestructura reaccionan también Althusser, Gramsci, la Escuela de Frankfurt... y otros muchos autores. En sus inicios británicos los estudios culturales reivindican la cultura popular de las clases obreras frente a la cultura dominante, a ello se une un movimiento político de oposición –la Nueva Izquierda, a la que pertenecen muchos de estos autores, es significativa al respecto– que considera la lucha cultural como una variante de la lucha política cuyo objetivo era cambiar las relaciones sociales a favor de la clase obrera (una visión global de los estudios culturales la he dado en otro lugar, Pulido Tirado, 2003).

En una primera etapa de los *Cultural Studies* británicos hay que destacar el Centro Internacional de Estudios Culturales de Birmingham; se vienen considerando fundadores de esta tendencia R. Hoggart, R. Williams y E.P. Thompson –*Founding Fathers*. Raymond Williams, protagonista de primera fila que liga íntimamente el surgimiento de los *Cultural Studies* con la enseñanza de adultos, rememora el momento de irrupción teórica cuando ese tipo de enseñanza está empezando a perder su sentido primitivo:

Justo en ese momento apareció un cuerpo de teoría que racionalizó la situación de esta formación en vías de burocratizar y convertirse en morada de intelectuales especializados. Es decir, las teorías que vinieron –el renacimiento del formalismo, los tipos más simples (incluidos los marxistas) de estructuralismo– tendieron a considerar que los encuentros prácticos de las personas en la sociedad tenían relativamente pocos efectos sobre su progreso general, dado que las principales fuerzas intrínsecas de esa sociedad poseían estructuras profundas –en las formas más simples– las personas que las operaban eran meros agentes. (Williams, 1997: 194).

Hacia finales de los años sesenta el proyecto original de los estudios culturales empieza a experimentar un cambio de orientación política y metodológica. El movimiento estudiantil del 68 y la creciente importancia de la cultura visual en el imaginario popular hacía necesaria una revisión de los presupuestos teóricos establecidos por Hoggart, Williams y Thompson. Ésta fue justamente la labor emprendida por Stuart Hall, quien asumió la dirección del Centro en 1972. Como jamaicano negro, Hall ya no podía mirar con nostalgia hacia el pasado de una Inglaterra impoluta frente al impacto de los medios de comunicación de masas. Su preocupación no era “recuperar” valores culturales del pasado, sino entender el presente en sus propios términos con el fin de articular una crítica de sus problemas. Por eso, la irrupción de la sociedad de consumo y la incidencia de los medios de comunicación en el imaginario colectivo, que Hoggart, Williams y Thompson percibían todavía como amenazas contra los valores de la cultura popular, es tomada por Hall como *punto de partida* de los estudios culturales. Su contribución radicó en haber mostrado la necesidad de plantear un diálogo creativo con la teoría social más avanzada de su tiempo: el estructuralismo. Con Hall entramos, pues, en la etapa propiamente althusseriana de los estudios culturales (v., al respecto, Santiago Castro-Gómez, 2000).

En efecto, con la llegada de Stuart Hall a la dirección del Centro podemos hablar de un “cambio de paradigma” en la orientación de los estudios culturales: del paradigma humanista, inspirado en los estudios literarios, al paradigma estructuralista, inspirado en el psicoanálisis y la teoría social marxista. Esta contraposición podríamos conceptualizarla de la siguiente forma: mientras que en el paradigma humanista la cultura es vista como anclada en la subjetividad de los actores sociales, en su “experiencia vivida”, como decía Raymond Williams, en el paradigma estructuralista la cultura es un *producto* anclado en “aparatos” institucionales y posee, por tanto, una materialidad específica. El punto de arranque de los estudios culturales ya no son los valores, las expectativas y los comportamientos de los obreros o de cualquier sujeto social en particular, sino los *dispositivos* a partir de los cuales los “bienes simbólicos” (la cultura) son producidos y ofrecidos al público como mercancía. El análisis de la cultura se convierte de este modo en una crítica del capitalismo.

El mismo Stuart Hall, para un público fundamentalmente norteamericano, y en 1992, echa la vista atrás para hablar de los legados teóricos de los Estudios Culturales.

En todo momento es consciente de que se trata de “orientarnos acerca de la cuestión general de las políticas de la teoría” (1992: 1). La complejidad de la corriente, su carácter plural e híbrido, se destaca en todo momento al calificarlos de “conjunto de formaciones inestables” (1992: 2) que encierran abundantes metodologías y posiciones teóricas en disputa, de ahí que se califique el trabajo teórico realizado en el Centro de Estudios Contemporáneos de “ruido teórico” (1992:2). Ante el mecanicismo del marxismo vulgar Hall reconoce los numerosos estímulos teóricos de Gramsci (ver Hall, 1986) así como dos momentos cruciales en los *Cultural Studies* marcados, primero, por la aparición del feminismo y, segundo, de la raza. Sin embargo, hay un factor que importa destacar especialmente por su importancia en el ámbito de los estudios literarios: “Lo que descentró y dislocó el sendero tranquilo hacia el Centro de E.C., seguro, y hacia e.c. británicos hasta cierto punto, es lo que a veces se llama ‘el giro lingüístico’, el descubrimiento de la discursividad, de la textualidad” (1992: 7). Y es en este punto en el que no puede negarse la relación con el estructuralismo y la semiótica.

No extraña, pues, que el mismo Hall distinga dos paradigmas en el seno de los estudios culturales: el culturalista y el estructuralista, y la diferencia entre ellos es importante:

Se ha comentado que mientras el paradigma ‘culturalista’ puede ser definido sin necesidad de recurrir a una referencia conceptual al término ‘ideología’ (evidentemente la *palabra* aparece, más no se trata de un concepto clave), las intervenciones ‘estructuralistas’ han sido en gran medida articuladas en torno al concepto de ‘ideología’: consecuentemente con su más impecable linaje marxista, el de ‘cultura’ no figura de manera tan prominente. (Hall, 1994: 9).

Sin embargo, con el paso de los años y la expansión transatlántica de los estudios culturales, a la par que con su relación con la postmodernidad y la Academia, la situación se complica. La construcción de una teoría de la cultura “cabalmente materialista” que proclamaba Hall no parece estar cercana. Se puede decir que la gran aceptación curricular que han tenido los estudios culturales en universidades norteamericanas de élite, así como su correspondiente éxito editorial, corren paralelos a este proceso de eliminación de sus elementos marxistas. Se trata ya de una etapa distinta (post-althusseriana) que está marcada por la influencia que empiezan a tener filósofos como

Baudrillard, Lyotard y Derrida y, muy a pesar de estos autores, por un retorno insospechado del humanismo metodológico. En la era del supuesto fin de la ideología y de la historia los estudios culturales se convierten en un cajón de sastre en el que se tratan cuestiones muy dispares referentes a medios de comunicación de masas, género y sexo, raza, representación, nacionalismo, culturas populares y subculturas, artes, y un largo etcétera. Lo que parece injustamente ignorado es un hecho nada baladí: la relación entre política y cultura es insoluble ya que la cultura se entiende con referencia al concepto de experiencia o vida cotidiana. Y además las ideologías son concepciones del mundo que penetran en la vida práctica de los hombres y pueden animar e inspirar la praxis social. Jameson (1986) ha formulado la cultura como forma lógica constitutiva del capitalismo tardío, entonces la cultura es un campo de lucha simbólica donde se pone en juego constantemente la lucha por la hegemonía del significado.

En este contexto surge el miedo de los representantes de los estudios literarios por la posible desaparición de esta disciplina toda vez que los estudios culturales parecen abarcarlo todo, sobre todo en el ámbito académico en el que la institucionalización ha conllevado una expansión que amenaza con eliminar o asimilar todo lo que encuentran a su paso. La literatura, por otra parte, no parece pasar por sus mejores momentos si nos atendemos a criterios cuantitativos (consumo escaso en relación a otros productos de baja cultura o cultura popular), aunque desde un punto de vista cualitativo el siglo XX nos ha dejado muestras realmente brillantes.

Pero estudios culturales y estudios literarios no tienen por qué oponerse entre sí, el testimonio de Morales (2007: 2) es esclarecedor en este sentido:

Los Estudios Culturales no tienen pues por qué oponerse irreconciliablemente a los Estudios Literarios, si es que somos capaces de hacer valer la especificidad literaria de entre otras especificidades significantes como las de la pintura, la escultura, el cine, la publicidad, la música ligera, las culturas populares y los muchos productos de la industria cultural. Por el contrario, nuestra capacidad de relacionar la obra literaria con estas producciones de sentido ampliará y enriquecerá los Estudios Literarios, porque el análisis social realizado desde las especificidades de las diferentes prácticas de sentido arroja luz acerca de las mentalidades e ideologías de las diferentes clases y estratos sociales que posibilitan la acción intercultural. Además, no hay que olvidar que han sido las prácticas de lectura analítica propias de los Estudios Literarios las que han hecho posible la evo-

lución que nos ha llevado a los Estudios culturales, y de seguro aquéllas todavía tienen mucho que aportar a lo que algún día será el bagaje metodológico de éstos. (Morales, 2007: 2).

Esta actitud encierra, sin duda, una alta dosis de idealismo. Beatriz Sarlo, practicante de los estudios literarios a la par que de la crítica literaria ha sabido ver el problema de fondo que encierra toda esta problemática: la cuestión de los valores estéticos. Hay que ser conscientes del *impasse* disciplinario que se constituye en trasfondo de esta situación, así como de la relación de las disciplinas con una ideología hegemónica (la nueva derecha en Estados Unidos). La negación de la dicotomía alta / baja cultura se inscribe, en cambio, en el seno de la Nueva Izquierda británica que ve en la reivindicación de la cultura popular una forma revolucionaria de enfrentarse al sistema. La aparición de la cultura de masas viene a hacer más complejo el panorama. Entonces,

El futuro de la crítica literaria, en un mundo donde el lugar de la literatura está cambiando aún más velozmente, no puede hipotetizarse en los marcos de una vieja discusión de hace treinta o cuarenta años. La academia internacional ha percibido estas líneas de desarrollo y ha planificado sus propias respuestas. La popularidad creciente de los estudios culturales y del análisis cultural, que da trabajo a cientos de críticos literarios reciclados, es una de las respuestas. (Sarlo, 1996: 35-36).

La crítica literaria no puede, pues, fundirse y perderse en la crítica cultural. Haciendo un balance que no pretende negar la legitimidad del estudio de la cultura, siguiendo a la autora argentina, hay problemas específicamente literarios que los estudios culturales no pueden solventar como la relación entre la literatura y la dimensión simbólica de la sociedad, las cualidades específicas del discurso literario y la idiosincrasia del diálogo que se establece entre textos literarios y textos sociales. La sociocrítica, en cambio, sí puede ofrecer respuestas acorde con los tiempos que vivimos, de ahí su validez en el ámbito de los estudios literarios.

Antes de terminar quiero destacar aquí, a manera de epílogo, la coincidencia teórica fundamental que se puede detectar entre dos destacados representantes, uno de la sociocrítica, Edmond Cros, y otro de los estudios culturales latinoamericanos –y también de la crítica literaria–, Antonio Cornejo Polar (hecho nada extraño, recordemos la

importante presencia de la sociocrítica de Cros en el ámbito hispano que ha estudiado A. Chicharro, 2008).

La noción de sujeto cultural ha sido desarrollada por Edmond Cros en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Según el teórico, esta categoría designa: "1-una instancia de discurso ocupada por *Yo*; 2- la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; 3- un sujeto colectivo; 4- un proceso de sumisión ideológica" (Cros, 1997: 9). En otras palabras, el sujeto cultural se configura en la representación discursiva. Distinguiéndose del sujeto del deseo, que se expresa en el plano de la enunciación, el sujeto cultural se manifiesta en el plano del enunciado y, a la vez, se enmascara en él, constituyéndose por todos los integrantes de una misma colectividad que, sin embargo, dice Cros, son remitidos respectivamente a sus propias clases sociales

Edmond Cros propone la noción de sujeto cultural y muestra, a partir del análisis de algunos documentos, cómo este opera en los textos lingüísticos o icónicos. Instancia mediadora entre el lenguaje y el discurso y, en cuanto señuelo del otro, entre el yo y lo semejante, el sujeto cultural se manifiesta, en el marco de un sistema plurisistemático, como una instancia intrapsíquica que coincide con la del sujeto del no-consciente, sin reducirse a ella sin embargo.

La coincidencia del autor de Montpellier con el peruano Cornejo Polar, crítico destacado del ámbito latinoamericano y productor de algunas de las nociones más operativas de los estudios literarios-culturales de finales del siglo XX, es digna de mención. Dice el autor hispanoamericano:

...el sujeto individual o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo. En este sentido, la mimesis no se clausura en su función re-presentativa de la realidad del mundo [...]; más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en 'términos' de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice [...] En otros términos, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo. (Cornejo Polar, 1994: 22).

Se impone revisar los orígenes de la entidad que sienta las bases para la construcción de lo que hoy conocemos como sujeto latinoamericano contemporáneo. Dicha revisión implica una vuelta a los textos coloniales que se producen a partir de la llegada de Colón a lo que más tarde se llamará Nuevo Mundo o América. Dicho corpus textual descubre dos instancias: la noción de sujeto colonial en su amplia dimensión, y la interacción entre dos sujetos coloniales que se relacionan de manera jerárquica: el yo imperial y el otro amerindio. La noción de sujeto colonial actuaría como agente cuya voz domina la producción y recepción del/de los discurso(s) coloniales. Se entiende por “agencia textual” una noción válida para revelar las voces indígenas en los textos colombinos.

La noción del sujeto colonial también permite plantear sus diferentes posiciones, que se pueden extraer empleando las categorías de “yo” y el “otro.” Estas categorías se presentan como lugares jerarquizados de enunciación que se siguen reproduciendo en la actualidad. A su vez, las categorías de “yo” y “otro” revelan los conceptos de identidad y alteridad en tanto que lugares a partir de los cuales se ejerce o se recibe la “agencia” de un sujeto. A partir de esta perspectiva, podemos observar que lo que se considera el canon de las letras coloniales hispanoamericanas reproduce la visión del yo imperial y eurocéntrico. Esta visión cumple aún una función dominante en la producción textual latinoamericana contemporánea porque reafirma un sujeto criollo con ideología eurocéntrica y condiciona lo que el sujeto latinoamericano actual entiende, acepta, idealiza o reafirma como su identidad.

Las declaraciones de Cros al definir al sujeto cultural colonial son fundamentales en este punto:

...contradicciones fundamentales [...] caracterizan al sujeto cultural colonial. Despojado de sus derechos, exiliado para siempre de la que creía su patria [...] este sujeto descubre al mismo tiempo la vacuidad y la soledad que se venía ocultando a sí mismo detrás de los señuelos de un supuesto proceso de sincretismo. (Cros, 1997: 55).

Y esto porque el indio, al interiorizar categorías originales que le son extrañas y contradictorias en relación a las suyas primitivas interioriza una alteridad irreductible a sus propias normas y la imaginación colectiva sólo puede producir figuras híbridas. Como puntualiza Cros (1997:52):

La ‘alteridad’ no puede representarse puesto que la identificación con el Otro sólo puede producirse a través de mis propios modelos discursivos, producidos precisamente para expresar lo que soy, lo que sé o lo que imagino y no han sido producidos sino por eso; de ahí, su incapacidad para dar cuenta de todo lo que me es exterior y exterior a mi universo. (Cros, 1997:52).

Pero no podemos olvidar lo que señala Roleana Adorno (1988) sobre la alteridad y la semejanza: un término tiene sentido positivo, otro negativo; además, son términos extremos, esto es, no existen posiciones intermedias. La alteridad es necesaria desde cierta perspectiva puesto que “el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro. La exigencia de definir el carácter del otro es el auto-reconocimiento por el sujeto de la necesidad de fijar sus propios límites. Como proceso cultural, la creación de la alteridad parece ser una exigencia y una inevitabilidad del sujeto, sea éste colonizador o colonizado” (Adorno, 1988: 68).

Lo que se llama “sujeto cultural colonial latinoamericano” es el producto de la Conquista y Colonización no sólo material, sino también de las subjetividades y de su modo de comprender el mundo. Como lo dice Antonio Cornejo Polar, “la condición colonial consiste [...] en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan, con especial crudeza en el momento de la conquista”, pero también a lo largo de los siglos posteriores. Sin embargo, esto no significa plantear la idea de un sujeto totalmente colonizado, impedido de toda agencia social. En cambio, se trata de entender, en el plano latinoamericano, al sujeto colonial como un agente social que, a la vez que está “sometido” a una visión del mundo dominante, produce sus propios modos de entender de acuerdo a sus circunstancias históricas concretas. Esta situación se presenta como problemática y contradictoria en tanto el sujeto percibe su realidad, pero se ve impedido o carente de los instrumentos necesarios para hacer frente a ella y cambiarla.

En cualquier caso, Latinoamérica lleva, en sentido laxo más de medio siglo, en sentido más estricto tres décadas, batallando en el plano teórico (que algunos les niegan) para establecer una especificidad plural que contrasta con las visiones que desde distintas metrópolis se han venido dando a lo largo de la historia. Se trata de un proceso duro y apasionante, lúcido, aunque no exento de contradicciones, que ya ha producido resultados de innegable validez, como he estudiado en otro lugar (Pulido Tirado, 2009).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Roleana (1988), “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, pp. 55-68.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2000), “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”, *Revista Iberoamericana*, 193, pp. 737-751. www.oei.es/salactsi/castro3.htm (Consultado en enero de 2008).
- CHICHARRO, Antonio (2004-2004), “Una introducción al estudio de las teorías sociocríticas y sus relaciones con los estudios sociológicos y sociales de la literatura o el ‘problema fundamental’”, *Sociocriticism*, vol. XVIII, 2-vol. XIX, 1. Monográfico *Literatura y sociedad después de la caída del muro*, eds. A. Chicharro y E. Cros.
- CHICHARRO, Antonio (2008) “Estudios sociocríticos crosianos e hispanismo”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. XXXII (1), pp. 13-27.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.
- CROS, Edmond (1997), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eds. Corregidor.
- CROS, Edmond (2005), “Cultura y mundialización”, *I Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, e. p.
- DUCHET, Claude (1979), “Posiciones y perspectivas sociocríticas”. En MALCUZYNSKI (1991).
- EAGLETON, Terry (2003), *Después de la teoría*, Barcelona, Debate, 2005.
- HALL, Stuart (1986), “La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad”, *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 2005, pp. 210-257.
- HALL, Stuart (1992), “Estudios culturales y sus legados teóricos”. Traducido al español en www.ram.wan.net/.../estudios%20culturales%20y%20sus%20legados%20teoricos.doc (Consultado en marzo de 2009).
- HALL, Stuart (1994), “Estudios Culturales: Dos Paradigmas”, *Causas y Azares* (Argentina), 1. <http://www.nombrefalso.com.ar> (Consultado en marzo de 2009).

- JAMESON, Fredric (1986), "Sobre los 'Estudios Culturales'", en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Argentina, Paidós, 1998; y www.chocolautas.edu.es (Consultado en mayo de 2007).
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (2003-2004), "Estudios culturales", *Sociocriticism*, vol. XVIII, 2-vol. XIX, 1. Monográfico *Literatura y sociedad después de la caída del muro*, eds. A. Chicharro y E. Cros.
- MALCUZYNSKI, Pierrette (1991) *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi.
- MORALES, M. R. (2007), "Tesis para una agenda de crítica cultural y literaria latinoamericana", *La Insignia*, 25 de noviembre, pp. 1-4. <http://www.lainsignia.org> (Consultado en junio de 2009).
- PULIDO TIRADO, Genara (2003), "Cuando la cultura popular tomó la calle y la Academia: sobre el lugar cambiante de los Estudios Culturales", en *Estudios culturales*, Jaén, Universidad de Jaén.
- PULIDO TIRADO, Genara (2009), *Constelaciones de teorías. El giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SARLO, Beatriz (1997), "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", *Revista de Crítica Cultural*, 14, pp. 32-38.
- VIDAL, Hernán (2000-2001), "Estudios culturales: ¿Disciplina ya constituida o nada más que agendas convergentes?", *Nuevo Texto Crítico*, vol. XIII-XIV, 25-28.
- WILLIAMS, Raymond (1997) "El futuro de los estudios culturales", en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, pp. 187-200.

SOBRE LA CONSIDERACIÓN SOCIO-TEXTUAL DEL SUJETO

Eduardo A. Salas

Universidad de Jaén

I

Como es sabido, desde que Descartes expresara la existencia de dos mundos diferenciados: por un lado, el mundo de las ciencias y de las técnicas, concerniente a los objetos y relevante al conocimiento científico objetivo, y, por otro, el del espíritu, la sensibilidad y el arte, concerniente a los sujetos y aprehensible sólo a través de un conocimiento intuitivo y reflexivo, desde entonces —digo— no es posible encontrar asidero alguno para la noción de individuo en la ciencia clásica. Sin embargo, fuera del tradicional ámbito científico y considerado a la manera de Descartes, el sujeto se vuelve fundante de toda la verdad posible y nos encaramos entonces con ese ego trascendentalizado por Kant.

Sin embargo, la orientación experimentada durante el siglo XX por las ciencias humanas y sociales hacia la científicidad clásica cambió radicalmente dicha consideración, pues, cada uno a su manera, Lacan, Althusser o Lévi-Strauss liquidaron en cierto sentido la noción de individuo. De esa manera se consigue expulsarlo, en primer lugar, de la historia, eliminando decisiones y personalidades para ver sólo determinismos sociales; en segundo lugar, de la antropología, para ver sólo estructuras; en tercer lugar, de la psicología, para ser reemplazado por estímulos, respuestas o comportamientos; y, en cuarto lugar, también de la sociología. Tal vez, convenga recordar que el término “sujeto” es, en su uso común, una reacción contra el privilegio del yo o del individuo en el pensamiento humanista. El concepto es en gran medida producto de la obra de Lacan, para quien los sujetos son radicalmente distintos del yo, que es concebido como producto ilusorio del estadio del espejo, y de Althusser, quien lo emplea para analizar la transformación de los individuos humanos en sujetos, gracias a los efectos imaginarios de la ideología. La tendencia general es concebir al sujeto como efecto de una estructura, y no como su fuente u origen. El sujeto no habla y no es el origen del sentido; antes bien, es hablado por la ley y la cultura. El significante es primario, y el sujeto es poco más que un soporte para el intercambio de significantes (Macey, 1996: 599-600).

El *yo*, asegura el profesor Cros, es una máscara, un lugar-teniente, pues detrás de esta ilusoria subjetividad se oculta el sujeto cultural, o, en otras palabras, la noción de

sujeto cultural implica un proceso de identificación, de manera que, en el sujeto cultural, *yo* se confunde con *los otros*, el *yo* es la máscara de *todos* los otros (Cros, 2002). El *yo*, por tanto, no se identifica con la subjetividad individual del sujeto, con el “sujeto del deseo” —por seguir con la terminología del profesor de Montpellier— sino que es un lugar-teniente suyo; “Instancia mediadora en cuanto señuelo del *otro*, entre el *ego* y el semejante, el sujeto cultural participa en el sistema que amordaza al sujeto del deseo” (Cros, 2002). Se trata, reitero, de la doble dimensión del ser humano, en la que sus dos constituyentes, *ego* y *sujeto cultural*, se manifiestan de forma diferente: el *sujeto cultural* se expresa en el enunciado mientras que el *ego* o *sujeto del deseo* sólo puede darse a oír en la enunciación; dos constituyentes, por otra parte, que emergen al mismo tiempo, habida cuenta que no es el sujeto quien se identifica con el modelo cultural, sino al contrario: es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto.

Yo, sin embargo, creo en la posibilidad de fundamentar científica, y no sólo metafísicamente, la noción de sujeto, puesto que creo en la posibilidad de concebir la autonomía, algo absolutamente imposible para cualquier visión mecanicista o determinista. Según Edgar Morin,

[...] la sociedad es sin duda el producto de interacciones entre individuos. Esas interacciones, a su vez, crean una organización que tiene cualidades propias, en particular el lenguaje y la cultura. Y esas mismas cualidades retroactúan sobre los individuos desde que nacen al mundo, dándoles lenguaje, cultura, etcétera. Esto significa que los individuos producen la sociedad, la que produce a los individuos. Debemos pensar de esta manera para concebir la relación paradójica. El individuo es, pues, un sujeto incierto. Desde un punto de vista, es todo, sin él no hay nada. Pero, desde otro, no es nada, se eclipsa. De productor se convierte en producto, de producto en productor, de causa deviene efecto, y viceversa. Podemos así comprender la autonomía del individuo, pero de una manera extremadamente relativa y compleja. (Morin, 1992: 71-72).

De manera que el individuo no sólo es producto, sino que, gracias, a su autonomía, es también productor. La lingüística señala que podemos integrar nuestra subjetividad personal en una subjetividad colectiva, de manera que cuando decimos “nosotros”, estamos integrando en nuestra subjetividad a otros diferentes de nosotros y eso nos permite hablar de “nosotros” para referirnos a cuantos integramos una nación o cualquier

otra colectividad. Las categorías de herencia, filiación, influencia, parecido o transmisión hereditaria no hacen sino acentuar esa dimensión colectiva. Pero la lingüística también nos enseña que cualquiera puede decir “yo”, pero que nadie puede decirlo por mí, de manera que esa cosa tan corriente que es ese “yo” es al mismo tiempo algo absolutamente único. Con esto no quiero decir que el “nosotros” o el “ello” o el “se” deban desaparecer, sino que el “yo” debe aflorar, debe emerger.

La famosa máxima cartesiana *cogito ergo sum* es esclarecedora en este sentido puesto que es aquí donde aparece la noción de sujeto indisolublemente unida al acto en el que no sólo se es la propia finalidad de sí mismo, sino que también se es autoconstitutivo de la propia identidad.

Y sería interesante ahora reparar en algunos de los principios fundamentales de la identidad que avalan esta idea de autonomía del individuo que ahora me interesa poner de manifiesto. Por ejemplo, el de la inalterabilidad del sujeto a pesar de los cambios físicos que experimenta a lo largo de su existencia. Hay grandes modificaciones corporales que provocan el paso del niño a adolescente, de éste a adulto y de éste a anciano; pero cuando miramos una fotografía de nuestra infancia decimos: “soy yo”, aunque ya no tengamos esa cara ni ese cuerpo, de manera que ese yo que se mantiene inalterable a pesar de las modificaciones establece la continuidad de la identidad, aun sin ser conscientes de nuestro diferente comportamiento según las circunstancias que ha permitido hablar de una doble o múltiple personalidad del individuo.

Tampoco debemos olvidar, por otra parte, la característica afectiva de la subjetividad que nos convierte en sujetos en el acto mismo de la percepción y, por consiguiente, del comportamiento, ni, por supuesto, la conciencia —unida a la libertad, sin la cual no hay ética, puesto que la ética es el ejercicio responsable de la libertad—, es decir, no debemos olvidar el nivel de ser subjetivo, estrechamente vinculado a la cultura y al lenguaje, instrumento, este último, de objetivación que nos permite tomar conciencia de nosotros mismos y que nos permite la autorreferencia y la reflexividad. Según Edgar Morin,

es en la conciencia donde nos objetivamos nosotros mismos para resubjetivarnos en un bucle recursivo incesante. [...] En toda la humanidad arcaica [...] la presencia del doble constituye la misma energía de la objetivación subjetiva, propiamente humana. El “doble”, espectro, corporal idéntico a uno, es a la vez alter ego y ego alter. Se manifiesta en

la sombra, en el reflejo y el sueño [...]. Al llegar la muerte, el doble se separa del cuerpo para vivir su vida. Esta experiencia del doble es la forma arcaica de la experiencia del sujeto que se objetiva. Hasta que logramos interiorizar ese doble y llamarlo “alma”, “mente”, “espíritu”. (Morin, 1992: 81).

Con todo ello no pretendo sino subrayar la necesidad de excluir todo pensamiento unidimensional, compartimentalizado, reductor y determinista, regido por los principios de separación y disyunción, para sustituirlo por un pensamiento complejo capaz de unir conceptos aparentemente contradictorios pero que permiten abordar la naturaleza poliédrica del ser humano y de su manifestación textual.

II

Puesta ya de manifiesto la complejidad y multidimensionalidad del ser humano, se impone ahora una breve reflexión sobre la dimensión social del individuo, porque no cabe duda de que lo social comienza con el individuo, por lo que ninguna sociología debiera eliminar las variables individuales a favor de diversos criterios de magnitud o, con otras palabras, toda sociología debe abordar, claro está, la experiencia de cierta colectividad en un determinado tiempo y espacio, pero también la experiencia particular de cualquier individuo de esa colectividad. Tal vez haya sido ese olvido el que esté provocando la caída de los grandes sistemas de interpretación que pretenden explicar la evolución de la humanidad en su conjunto, así como la caída de ciertos sistemas políticos inspirados oficialmente en alguno de ellos. En ese sentido, por ejemplo, algunas corrientes de pensamiento recelan sobre el papel de la historia como portadora de sentido dada la dificultad para inscribir en el tiempo un principio de identidad; el resultado, según Pierre Nora (en su prefacio al primer volumen de *Lieux de mémoire*, 1984) es que se está intentando mostrar lo que somos a la luz de lo que ya no somos, se está buscando nuestra diferencia a través de signos visibles de lo que fue, y “en el espectáculo de esta diferencia el destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desdramatamiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos”.

Sin embargo, en palabras de Marc Augé (1992: 43),

nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han

sido tan fluctuantes. La producción individual de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca. (Augé, 1992: 43).

En ese intento de pensar y situar al individuo se han manifestado con claridad algunas voces, como Freud (en *El porvenir de una ilusión* o en *El malestar de la cultura*), que hablaba de “hombre ordinario” para referirse al hombre alienado frente a la élite esclarecida, integrada por cuantos individuos son capaces de tomarse a sí mismos como objeto de una operación reflexiva; o como Michel de Certeau que, en *L'invention du quotidien*, habla de ciertas “astucias de las artes de hacer” que permiten a los individuos sujetos a las coacciones de la sociedad moderna globalizada desviarlas y utilizarlas para trazar en ellas sus itinerarios particulares.

Por otra parte, el concepto mismo de existencia, considerado de la mano de Kierkegaard, da buena cuenta de la dimensión individual del ser humano y nos habla de responsabilidad y de libertad, del individuo afirmado en sí y por sí, liberado de condicionamientos exteriores y de determinaciones a priori de cualquier signo. Según Jorge Juañes, la “naturaleza” del hombre descansa en la soberanía individual: “Existir significa elegirse contra el mundo integrado, empeñado en imponer el denominador común (supuestamente en nombre del orden y en beneficio de la masa sometida, obediente e inerte). Pero, no. Nadie puede sustituir a nadie, se es quien se es y hay que serlo. Y la manera en que la existencia soberana, relativa y diferente encarna, se personaliza y se pone en riesgo, da cuenta a la vez de una fractura de la nivelación circundante que pone en crisis el estado de cosas aceptado. Alternativa radical, en efecto, puesto que altera las condiciones de percepción del espacio y del tiempo, dando cuenta incluso y principalmente, de la firme decisión de resistir la aniquilación en ciernes de la vida abierta.”

Es sintomática también, en ese sentido, la proliferación, cada vez mayor, de esos espacios que el mismo Marc Augé denomina “no lugares”, es decir, de esos espacios que no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico; espacios que no son en sí lugares antropológicos pero en los que el ser humano pasa cada más tiempo y donde se manifiesta su individualidad solitaria. Ciertamente estamos en un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (cadenas de hoteles, grandes superficies comerciales y de ocio, clubes de vacaciones...), donde se desarrolla una

enorme red de medios de transporte (con sus aeropuertos y estaciones) y donde se impone a las conciencias individuales nuevas experiencias y pruebas de soledad:

nunca las historias individuales (por su necesaria relación con el espacio, la imagen y el consumo) han estado tan incluidas en la historia general, en la historia a secas. A partir de allí son concebibles todas las actitudes individuales: la huida (a su casa, a otra parte), el miedo (de sí mismo, de los demás), pero también la intensidad de la experiencia (la performance) o la rebelión (contra los valores establecidos). Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan. (Augé, 1992: 122).

Si bien es innegable, pues, que el individuo no es un ser aislado, no podemos olvidar que la vida en sociedad descansa en el plano individual o, al menos, recibe su presencia constituyente, de manera que la vida social encuentra un anclaje en rasgos específicos del individuo; aunque el mundo social no es reductible al plano individual, tiene, sin embargo, esa “textura”: “La textura individual es el impacto que diversas características *humanas asentadas en los individuos*, y únicamente en ellos, dejan sentir su efecto en el mundo social. Nos referimos a “la condición” o “existencia” humanas: vida, muerte, razón, sentimiento, sufrimiento, goce, temor, esperanza, etc. Las sociedades en general no nacen ni mueren, y de hecho son extrañas a las otras vivencias” (Rochabrún, 1993).

Resumiendo: no podemos olvidar la dimensión política del ser humano. Recordemos cómo el pensamiento sociológico de Ortega descansaba sobre la ineludible dimensión social del individuo, algo obvio ya en la Grecia antigua donde se creó y consolidó la actividad de la *polis* que ha estado en la base de la política de todo el mundo occidental bajo muy diversas formas, incluso con importantes periodos en los que la política se ha utilizado, contrariamente, para despojar al individuo del uso pleno de ese derecho que es, al mismo tiempo, un deber; y algo frecuente también durante el siglo XIX, cuando grandes porciones de la población se incorporan a la vida pública, llegando a fraguarse, incluso, un politicismo que iba en detrimento de otras posibles funciones que el hombre podía desempeñar en la sociedad. El mismo Ortega ponderaba la proyección social del individuo de la siguiente manera: “El que no se ocupa de política es un inmoral, pero el que sólo se ocupa de política y todo lo ve políticamente es un majadero” (*apud* López Frías, 1985). Y recuérdese también que la noción de “compromiso” nace

de esa proyección social del individuo; también la noción de “progreso”. Mi propuesta intenta, pues, considerar al individuo no sólo como un ser configurado o determinado por la sociedad, sino también como un ser configurador de la sociedad a partir de su ineludible proyección pública.

Insisto en que no se trata de desconsiderar la dimensión colectiva del individuo, lo cual sería un enorme error, como la historia se ha encargado de poner de manifiesto; en el excesivo egocentrismo, en la salvaguardia de la propia identidad, en el ferviente narcisismo de los escritores románticos, como Keats o Leopardi por ejemplo, reside el drama del yo romántico:

Al insistir hasta la saciedad en el yo, solo y autónomo frente al mundo entero, o al ceder a la fascinación exclusiva de la propia belleza, lo que hacen tales románticos es divinizar la propia carencia, la negatividad del yo contingente y su enorme vacío. Y esto es precisamente lo que van a descubrir un siglo después con estupor, y ya sin retórica, muchos escritores postrománticos: la nada del solipsismo. [...] Y es que siempre que el individuo se aísla de los demás, por orgullo (Lord Byron) o por miedo (Kafka), se está separando de la única fuente que puede humanizarle del todo, la presencia de los otros. (Blanch, 1995: 69).

Pero, por el contrario, tampoco se deben olvidar los límites de una visión culturalista sistemática de la sociedad puesto que con ella se ignora, en buena medida, su carácter intrínsecamente problemático, las posiciones y reacciones individuales, que difícilmente pueden deducirse del “texto” cultural.

III

En base a esta disyuntiva, sería interesante acercarnos a la consideración del personaje o sujeto literario que, técnicamente, ha sido concebido desde diferentes perspectivas, entre las que destacan tres en particular: la perspectiva tradicional, que lo concibe como “imitación” de personas reales; la perspectiva sociológica, que lo interpreta según tipologías sociales; y la perspectiva semiológica que, bajo la denominación de “actante” lo estudia según la función que realiza en el texto. Me parece, sin embargo, muy acertada la propuesta de Carmen Bobes, según la cual el personaje podría concebirse “como una

construcción textual que puede proyectarse y ampliarse con todo lo que puede ser una persona humana, de la que es representación” (Bobes, 1990: 49).

Asumiendo este carácter representativo de la persona humana propio del personaje literario, habrá que abordarlo desde diferentes perspectivas, por supuesto sociológicamente, pero, desde luego, considerando su multidimensionalidad.

Tomemos como ejemplo *El jinete polaco*, una excelente expresión de la superestructura ideológica propia del momento histórico por el que atraviesa España durante su larga posguerra civil y durante el posfranquismo y que se erige como un extraordinario texto cultural de la mano, además, de uno de nuestros más interesantes novelistas actuales: Antonio Muñoz Molina. “Las palabras no cuentan, invocan” (Muñoz Molina, 1991: 172), dice Manuel, el protagonista, en algún lugar del texto, es decir, que al hablar inconscientemente exponemos o nos acogemos a una determinada costumbre o razón colectiva que nos insta a manifestarnos de una manera concreta. En ese sentido, los protagonistas son definidos como personajes

habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado. (Muñoz Molina, 1991: 12).

Son seres que nacen predestinados —condenados podríamos decir— a repetir la misma vida de sus mayores, como si para vivir sólo bastara dejarse llevar; innumerables detalles de la novela así lo muestran, como esos “cientos, miles de hombres deambulando como sombras por una accidentada extensión de rastrojos y olivos” (p. 107) que permanecen en la memoria del protagonista, o el miedo al hambre de su abuelo, que aún le dura, “como a todos ellos” (p. 85).

Resulta imposible sustraerse al sentimiento del absurdo, a la incapacidad de comprender a la que se ven abocados los habitantes de Mágina cuya infancia había terminado tan prematuramente “que luego casi no recordaban haberla conocido” (p. 145) y para quienes cualquier escape de la rutina supone “una irregularidad en el orden inmutable de las cosas” (p. 157). La presentación del protagonista ya en las primeras líneas es inequívoca:

él venido al mundo en una noche tempestuosa de invierno y a la luz de una vela, crecido en las huertas y en los olivares de Mágina, destinado a dejar la escuela a los catorce o a los quince años y a trabajar en la tierra al lado de su padre y de sus abuelos y llegada una cierta edad a buscarse una novia a quien sin duda habría conocido desde la infancia y a llevarla al altar vestida de blanco después de un noviazgo extenuador de siete u ocho años, él torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad donde vivía y la única clase de vida que había conocido y que legítimamente tenía derecho a esperar... (Muñoz Molina, 1991: 11).

Lógicamente, el empleo del plural y de pronombres indefinidos en sus expresiones es bien significativo del peso de la colectividad en la conciencia de los personajes:

y entonces, durante unos días, hasta que el terror se esfumaba igual que había aparecido, nadie se atrevía a quedarse en la calle después del atardecer ni a desviarse del camino hacia la escuela, y mirábamos con espanto los pocos automóviles que circulaban todavía por la ciudad. (Muñoz Molina, 1991: 77).

El desasosiego y la rebeldía misma que dicha situación generan al protagonista, le hace percibir la alienación a la que se encuentran sometidos cuantos como él descubren inalcanzable la posibilidad de una vida diferente:

No sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas —dice Manuel—; nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos, y los golpes que da el aldabón en forma de argolla sobre las grandes puertas cerradas de la Casa de las Torres resuenan en mi propia conciencia al mismo tiempo que en la memoria infantil de mi madre. (Muñoz Molina, 1991: 46).

Es más; es aquí donde descubre la inevitable doble dimensión de la persona —individual y colectiva—, la escisión del yo. Sólo así puede llegar a manifestar el importante sustrato socio-ideológico y cultural que soporta: “Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía” (Muñoz Molina, 1991: 27).

Según el profesor Cros, las diferencias entre los sujetos corresponden a la mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y a los esquemas de pensamiento que le son propuestos, divergencias que reproducen en buena medida las diferencias de clase. Por ello a Manuel le parecen tan lejanas e inalcanzables las vidas de los de la zona norte de la ciudad:

Allí imaginaba yo que vivían misteriosamente los ricos, los médicos, como el padre de Marina, los abogados, los ingenieros, en casas ocultas detrás de tapias encaladas o de verjas de hierro y rodeadas de cipreses y setos de arrayán, casas con timbres y cuartos de baño y placas doradas en las puertas; que esa gente invisible viviera tan lejos de mi barrio, en el otro extremo de la ciudad, era sin duda una prueba de la lejanía que les otorgaba el dinero. (Muñoz Molina, 1991: 274)

las mismas donde

en los anocheceres de verano se oía el rumor de los aspersores y de las máquinas de cortar el césped, y si uno daba vueltas por allí olía a jazmines y a celindas y a hierba mojada y lo sobresaltaban los ladridos de los perros: risas y voces, conversaciones tranquilas en sillones de hierro pintados de blanco, olor de cloro y chapoteo de cuerpos en las piscinas que no podían verse desde la calle. (Muñoz Molina, 1991: 274).

La noción de sujeto cultural rinde cuenta, como se ve, de lo socioeconómico transcrito dentro de lo cultural.

IV

Este ejemplo de *El jinete polaco* pone, pues, claramente de manifiesto la utilidad de la perspectiva sociocrítica, en general, y de la noción de *sujeto cultural*, en particular, para el estudio de los textos literarios a partir de su capacidad para ir al núcleo mismo de la semiosis de la obra, dilucidando, en buena medida, la cosmovisión que encierra y mostrando de manera privilegiada el inherente carácter simbólico de la literatura. Pero, sin embargo, no abarca la manifestación textual del ser humano en su totalidad pues deja escapar su ya expuesta dimensión individual, que está en la base de las grandes obras maestras. Decía Benveniste (1995) que el fundamento de la subjetividad se determina

por el estatuto lingüístico de la persona, por el ejercicio de la lengua, de manera que no hay más testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que éste da sobre sí mismo al hablar. Tal vez, ese sea, precisamente, uno de los grandes logros de Cervantes con su personaje Don Quijote: haber conseguido compendiar la complejísima naturaleza humana y también ese apetito universal de idealismo —refutado por la pedregosa realidad— que enaltece nuestra existencia. Tal vez, la aventura caballeresca no sea, después de todo, otra cosa, sino la manifestación del derrotero individual como fuente de expectativas y de esperanza. De ahí que la finalidad del caballero ejemplar sea alcanzar la perfección moral y espiritual, es decir, superar un itinerario de perfeccionamiento personal a través de la superación de obstáculos, pruebas y tentaciones. Posiblemente, el propósito de Cervantes fue el de alertar sobre dos graves errores en los que caía la sociedad del momento y en los que se puede seguir cayendo: el anacronismo y caducidad de algunos ideales, por lo que advertía sobre la necesidad de sustituirlos por otros modelos de héroes, sabios o santos, más eficaces para la vida del hombre contemporáneo; y, por otra parte, el error de una vida vacía, sin ideales, por lo que nos enseña en qué medida puede un ideal transformar a una persona:

Esto fue precisamente lo que más impresionaba a Unamuno, el hecho de que Alonso Quijano descubriera, después de cincuenta años de aburrimiento, que el hombre necesita creer en algo trascendente, y que por ello se agarrara, descabelladamente, al único gran ideal que conocía, producto de sus anacrónicas lecturas. En consecuencia, aquel hidalgo manchego, convertido ya en Don Quijote, pasó a a ser el mito del hombre que, pese a su vulgaridad, no puede dejar de ansiar (soñar en) una gloria personal, un amor ideal y una inmortalidad segura. (Blanch, 1995: 98).

Vonviendo a *El jinete polaco*, cabe señalar que, como consecuencia de la concienciación de ese proceso de confusión que afecta al sujeto de la enunciación y desde allí contamina todas las categorías textuales generando efectos que pueden compararse con el fundido encadenado en donde llegan a confundirse el personaje y el narrador, así como de la enajenación a la que se ve arrastrado el personaje por el peso de la superestructura ideológica, es, lógicamente, el intento de ruptura con cuanto de alguna manera le viene impuesto y le aboca al fracaso, con las costumbres de esa

mezquina provincia —dice Manuel— donde no sólo el éxito era imposible, sino también el fracaso, al menos la categoría de fracaso que hubiera querido para sí, grande, sublime, con un énfasis de ópera y de suicidio romántico, sin esa modorra como de brasero y mesa camilla con que la gente fracasaba en Mágina. (Muñoz Molina, 1991: 96).

Una reafirmación de la individualidad, un intento de huida que tiene lugar en distintas fases vitales; en primer lugar, al inicio de su juventud, y, por tanto, imposible y desde la imaginación, proyectándose como un héroe “sin lealtades ni raíces” (p. 261): en ese sentido se nos muestra al personaje

buscando siempre voces y canciones extranjeras en la radio, imaginando que se iba con una bolsa al hombro y que la carretera de Madrid se prolongaba infinitamente hacia el norte, hacia lugares donde él vivía de cualquier modo y se cambiaba el nombre y hablaba sólo en inglés y se dejaba crecer el pelo hasta los hombros, como cualquiera de los héroes a quienes reverenciaba, Edgar Allan Poe, Jim Morrison, Eric Burdon, tan desesperado por marcharse y no volver que no le importaría no ver más ni a sus amigos ni a la muchacha de la que estaba enamorado entonces, con un amor hecho más de cobardía y literatura que de entusiasmo y deseo, tan legendario, doloroso y ridículo, como su propia vida y sus sueños de huida. (Muñoz Molina, 1991: 12)

intento éste no sólo por parte del personaje sino también de cuantos le rodeaban:

mis amigos y yo [...] queríamos viajar en autostop al otro extremo del mundo y hacia el fin de la noche [...] o subir una tarde a la Pava y no regresar nunca, o volver varios años más tarde tan cambiados que nadie nos reconocería [...]. Y nos sentíamos atrapados en la víspera interminable de la libertad y de la nueva vida” (Muñoz Molina, 1991: 203).

vidas diferentes, como la del dueño del bar Martos, que había sido marino mercante y se había dedicado al contrabando en fronteras y puertos tropicales; o como la del comandante Galaz, implacable en el mantenimiento de la disciplina y la justicia; o, en fin, como la del corresponsal en Roma que bebía desengañadamente ginebra en una terraza de la Vía Veneto.

Es el mismo intento que, años más tarde, se materializaría tras sus estudios de interpretación y posterior ejercicio de la profesión en diferentes partes del mundo y que le

permite mantener una cierta distancia con sus raíces —“mis pies no arraigan en ninguna parte”, dice en algún lugar del texto¹ (p. 520)—.

V

A tenor de lo expuesto y a partir de la consideración social que debe tener la dimensión individual del sujeto, como ser que va más allá del mero determinismo histórico, propongo, por tanto, para los enfoques sociológicos de los textos literarios y artísticos, una perspectiva más inclusiva que abarque las diferentes dimensiones del ser humano y no sólo la transindividual o colectiva, de manera que permita comprenderlo más globalmente. La plasticidad antropológica, puesta de manifiesto por los nuevos conocimientos biológicos y sobre el desarrollo humano que ofrecen al individuo la capacidad de emprender su propia transformación, negando la concepción determinista para afirmar que el cerebro es permeable a la voluntad, nos remite a la idea de un sujeto multidimensional capaz de conjugar todas esas dimensiones en la construcción de la narrativa identitaria en las distintas condiciones a las que se enfrente. Creo, por tanto, que la noción de “sujeto cultural” debiera complementarse con otra que abordara la dimensión individual y ambas integrarlas en un solo concepto que, por ahora, no consigo acuñar pero al que dedicaré reflexiones posteriores. Como he señalado anteriormente, sólo desde un pensamiento capaz de unir conceptos aparentemente contradictorios podemos abordar la naturaleza poliédrica del ser humano y de su manifestación textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992), *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BENVENISTE, Émile (1995), *Problemas de lingüística general, I*, México, Siglo XXI.
- BLANCH, Antonio (1995), *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC – Universidad Pontificia de Comillas.

¹ Sobre la noción de “sujeto cultural” en *El jinete polaco*, vid. Salas (2009).

- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1990), “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, pp. 43-68.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- LÓPEZ FRÍAS, Francisco (1985), “El papel de los intelectuales en la política”, *Cuenta y Razón*, 20, pp. 165-170.
- MACEY, David (1996), en Payne, Michael (comp.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- MORIN, Edgar (1992), “La noción de sujeto, en *Nuevos paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta (1^a ed.).
- NORA, Pierre (ed.) (1984-1992), *Les Lieux de mémoire* (7 vols.), París, Gallimard.
- ROCHABRÚN, Guillermo (1993), “Hacia un individualismo sociológico (o cómo salir del dilema de el huevo y la gallina)”, en *Sociedad e individualidad: materiales para una sociología*, Perú, Pontificia Universidad Católica, pp. 139-159.
- SALAS, Eduardo A. (2009), “Identidad y sujeto cultural en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina”, en D. Bonnet, M. Á. Márquez y S. Hernández Montano (eds.), *Tabula Rasa. Semiótica y siglo XXI. Actas del XII Simposio – II Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Huelva, Grupo de Investigación Gramática “Antonio Jacobo del Barco” (HUM-766) – AAS, pp. 157-164.

EL TEXTO ARTÍSTICO Y LA HISTORIA. UNA MIRADA SISTÉMICA SOBRE LA FIJACIÓN Y EL DEVENIR SOCIAL DE LAS ESTRUCTURAS SIGNIFICANTES

Mirko Lampis

Universidad Constantino el Filosofo de Nitra

Cuando hablamos del significado del texto artístico (así como de cualquier tipo de texto, en realidad), y queremos al mismo tiempo rechazar las soluciones más radicales (como el cierre total del texto o su total disolución contextual), casi inevitablemente acabamos por llegar a una importante encrucijada teórica en la que se nos plantean dos tesis fundamentales; según la primera de estas tesis, el significado de la obra de arte depende *principalmente* de su organización interna, organización que ha sido fijada al momento de su creación y que se debe reconstruir, total o parcialmente, para entender lo que el texto dice y cómo lo dice (*texto como documento*); según la otra tesis, en cambio, el significado depende *sobre todo* de la labor de los intérpretes y de las condiciones socio-históricas de recepción de la obra, siendo tan activas y productivas las operaciones de lectura como las de creación textual (*texto como proceso*). Se trata, en efecto, de dos opciones que reflejan las inquietudes típicas de las grandes diatribas epistemológicas – realismo frente a nominalismo, inmanentismo frente a historicismo, objetivismo frente a subjetivismo, etc.– y que permiten enfocar el problema del texto artístico alrededor de una única oposición fundamental: *permanencia estructural* frente a *deriva interpretativa*.

Hoy en día, los semióticos solemos rechazar la idea de que existan textos cuyas posibilidades significantes no dependan de una estratificación multidimensional, tanto estructural como histórica, de relaciones semióticas. En palabras de González de Ávila (2002: 186), las que antaño parecían estructuras rígidas y acrónicas de significado son en realidad “configuraciones contingentes fabricadas en la historia discursiva de una sociedad”. Pero los semióticos también sabemos que la expresión “configuraciones contingentes de sentido” no necesariamente quiere decir “configuraciones efímeras de sentido”. El propio González de Ávila (*op. cit.*) reconoce que existe, indudablemente, una *sedimentación histórica* del sentido: este puede cuajar, estabilizarse en estructuras y

códigos resistentes, aunque no impermeables, al cambio. Es, precisamente, la continuidad de las prácticas semiósicas, el hecho de que estas se aprendan y deriven en un universo cultural y textual ya organizado, lo que garantiza los procesos de sedimentación. Volvemos así a un dato muy importante, señalado a menudo por Iuri Lotman: si por un lado es el lenguaje lo que genera el texto, por otro es el texto lo que precede el lenguaje, y lo genera (Lotman, 1981, 1984). La lección de Lotman nos recuerda, en otros términos, que si es legítimo sostener que todo texto es el resultado de una práctica lingüística –de una creación, descripción o traducción (incluso de una deconstrucción)–, también es legítimo defender que todo lenguaje nace de la confrontación y manipulación de los textos preexistentes. Es una idea que Lotman formula ya en los años sesenta –la obra de arte “se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación con el lector y que enseña a éste”, escribe el semiótico ruso en *Estructura del texto artístico* (Lotman, 1970a: 36)– y que encontramos, aún invariada, en sus últimos trabajos (Lotman, 1992, 1994).

Lo cierto es que si todos nosotros estamos llamados a vivir (y a aprender) en un mundo de significación preexistente (Varela, 1988), también nuestros lenguajes nacen y derivan gracias a la práctica con los textos e intertextos *ya activos* en nuestro dominio cultural. El texto, en tanto que producto de la actividad comunicativa humana, es algo que ya está ahí y cuya estructura nosotros indagamos, segmentamos, describimos, conscientes de que en ella están presentes las referencias contextuales de su propio génesis y de su propio funcionamiento (Segre, 1990); el texto, en palabras de González de Ávila (*op. cit.*: 143), es el resultado de “un proceso productivo que somete una amalgama de elementos preexistentes a un patrón histórico de conducta semiótica”, el resultado de “un estadio preciso de la práctica transformativa que es la fabricación social de sentido”, y por ello, precisamente, el texto se configura como un artificio expresivo que sugiere (e incluso requiere) determinados recorridos interpretativos (Eco, 1990).

En suma, existen muchas constricciones a la hora de interpretar un texto, y estas constricciones no son sólo de naturaleza histórico-contextual, sino también intratextual. Es cierto, por ejemplo, que docentes y expertos nos enseñan cómo leer una obra, al compás de cierta tradición interpretativa, pero también es cierto que el propio texto incluye determinadas pistas sobre sus condiciones pragmáticas de lectura, pistas que en medida variable funcionan con cualquier lector culturalmente capacitado para entrar en

contacto con la obra pero que adquieren un significado especial cuando la aproximación lectora responde a exigencias declaradamente críticas o filológicas. Desde este punto de vista, ni siquiera aquellas obras de vanguardia que se proponen romper con la tradición empujando al lector hacia la indeterminación interpretativa y la inquietud semántica admiten cualquier “lectura salvaje”. Todo texto es el producto de un tiempo, de un intertexto y de unas prácticas interpretativas profundamente ancladas en los procesos colectivos de la significación social, y tanto el texto como estas prácticas interpretativas derivan de manera solidaria con el conjunto del sistema de la cultura.

Por otra parte, también es cierto que, desde una perspectiva epistemológica más general, sujeto cognoscente y objeto conocido pueden existir y determinarse sólo en una historia de mutuo acoplamiento, es decir, en pos de sus interacciones recíprocas en el tiempo (Varela, *op. cit.*). Esta relación de *presuposición recíproca* (en el plano lógico-formal) o de *codeterminación dialéctica* (en los planos epistemológico y ontológico) entre sujeto y objeto en el proceso cognoscitivo fue señalada también por Greimas y Courtés en su diccionario de semiótica: “sólo la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto del conocimiento los constituye a éstos como existentes y entre sí distintos” (Greimas y Courtés, 1979: 288). Lo cual, desde el punto de vista semiótico, quiere decir que intérprete y texto sólo pueden coexistir y determinarse en una historia de acoplamiento cultural, en el trato semiótico que se da y que deriva en el dominio de las relaciones culturales en el que ambos participan. Todos los procesos semióticos que tienen lugar en dicho dominio –aprendizaje y reconocimiento, enseñanza y elección, motivación y rechazo, creación y olvido, identificación y diferenciación, etc.– presentan una dimensión a la vez individual y social y es importante entender que esta doble dimensión *nunca* puede ser escindida por completo: los individuos que se socializan aprenden de los demás sujetos semióticos cómo integrarse en el grupo –o cómo oponerse a él– y esto significa que las operaciones que rigen la convivencia social y la transmisión cultural se autoperpetúan. La cultura se nos presenta como un sistema autorreferente y autoorganizado.

En resumen, no hay textos sin intérpretes, ni intérpretes sin textos, y la condición (tanto formal como histórica) para que estos dos sujetos semióticos se codeterminen y deriven de manera solidaria es que ambos participen e interactúen en un dominio de relaciones culturales. Así pues, el texto funciona como un objeto significante y estructu-

ralmente estable *sólo* como parte de un sistema cultural que garantiza sus condiciones de creación, difusión y reconocimiento/interpretación (Verón, 1998); y los sujetos humanos, asimismo, *sólo* pueden operar como agentes culturales si participan en y aprenden (es decir, se estructuran según) los sistemas modelizantes vigentes, las prácticas comunicativas y los intertextos, las redes sociales de significación.

La propia práctica de considerar un texto artístico (o un género textual) como una entidad definida, “arqueológica”, cuya verdad formal y cuyas fronteras se garantizan mediante oportunas operaciones filológicas y críticas, no es, en efecto, sino un hábito cultural históricamente definido. Como es un hábito cultural la propia discriminación entre lo que es arte y lo que no lo es. Se trata, sin embargo, de hábitos culturales que *vinculan* el operar de todos los actores sociales implicados en el proceso comunicativo (garantizando, en última instancia, la propia existencia de una identidad cultural compartida). Cada época y cada cultura producen sus propios textos, seleccionan y reinterpretan los textos heredados del pasado y traducen los textos procedentes de las culturas foráneas según determinados patrones semióticos que configuran globalmente un complejo intertexto de relaciones significantes (intertexto que presenta cierta coherencia operacional, pero que no es ajeno a contradicciones y tensiones internas). Luego, lectores procedentes de culturas y tiempos lejanos, de manera conforme a su propia enciclopedia cultural y a sus prácticas descriptivas, pueden intentar reconstruir *determinados aspectos* de ese intertexto gracias a las relaciones estructuradas que *detectan* en y entre los textos producidos y tramandados. Textos, objetos significantes, que de esta manera entran en una nueva dimensión intertextual (son traducidos y asimilados por un nuevo sistema semiótico, diría Lotman) y que por lo tanto preparan (pero no determinan) las futuras operaciones interpretativas y creativas.

Muy acertadamente escribe Cesare Segre (*op. cit.*: 22) que todos los distintos planos de investigación (y todas las diferentes lecturas, añadiremos) de un texto son partes integrantes de una perspectiva de significación (culturalmente fundamentada); por ello, “bajo la superficie del texto se desarrollan numerosos sistemas significativos que en una visión centrípeta colaboran en la institución del sentido de la obra, mientras que en una visión centrífuga se relacionan con el polisistema que es la cultura”. Pero sobre todo no hay que olvidar que todas las relaciones de tipo genético y hermenéutico que se dan entre el texto y su intertexto (y que hacen de todo texto, necesariamente, un *co-texto*) y

entre el texto y los procesos sociales de significación (procesos dialógicos, discursivos, conversacionales), son relaciones de tipo sistémico. Y que es desde una perspectiva sistémica, por ende, que deberíamos analizarlas.

En el propio ámbito estructuralista, en efecto, y ya a partir de Saussure, han desempeñado un papel central las dos nociones de *sistema* y de *relación*; sin embargo, la práctica estructuralista está demasiado cercana al positivismo lógico y a sus principales instrumentos de análisis: la reducción (el sistema se explica a partir de sus partes) y la abstracción explicativa (se seleccionan los elementos y relaciones necesarios y suficientes y se abstrae y esquematiza el “núcleo profundo e invariable” del sistema). Pero existe otro paradigma científico que asigna a las mismas nociones de *sistema* y de *relación* un papel mucho más dinámico y complejo: es el pensamiento sistémico. Ya bien consolidado en psicología, física y biología, hoy en día podemos constatar su creciente influencia también en el ámbito de las disciplinas semióticas.

Para entender plenamente esta influencia, debemos considerar que nociones semióticas clave como *semiosfera*, *intertextualidad*, *interdiscursividad*, *relaciones dialógicas* o *hipertexto* ya apuntan a, y a menudo se inspiran en, una visión sistémica de los procesos y estructuras semióticas. Consideremos, por ejemplo, la noción de *semiosfera*. Con ella, Lotman extendió a los estudios semióticos y culturales, de manera firme y elegante, el principio fundamental del pensamiento sistémico: *el todo es más que la suma de sus partes, y estas se vuelven cualitativamente nuevas cuando participan en el todo*.

A pesar de esta poderosa intuición, según he podido comprobar, la dimensión sistémica del pensamiento lotmaniano aún no ha sido bien explorada. Claramente no es este el lugar y el momento adecuado para emprender tan compleja tarea, pero al menos quiero recordar que no se puede considerar ni casual ni contingente el interés de Lotman por la obra de Vernadski y Prigogine, autores fundamentales en la historia del pensamiento sistémico (el término *semiosfera*, como es sabido, es un calco del término *biosfera*, acuñado por Vernadski; este fue un pionero de la *ecología* –literalmente, discurso sobre la casa–, una de las primeras disciplinas programáticamente sistémicas; asimismo, Prigogine es conocido por sus estudios sobre complejidad y autoorganización, el surgimiento impredecible del orden –de patrones ordenados, estructurados– en sistemas alejados de las condiciones de equilibrio).

Ahora bien, puede que nos sea útil, para entender la importancia de esta visión abarcadora, holística, ecológica de los sistemas significantes, considerar el ejemplo de uno de los procesos sistémicos más conocidos y estudiados: la vida. Con una advertencia: no se trata únicamente de una analogía explicativa, ya que el propio sistema de la cultura conforma, a todos los efectos, un específico dominio de existencia biológica, el dominio, precisamente, en el que los seres humanos vivimos, interactuamos y derivamos. Es interesante notar que ya Lotman, en 1970, estrechó este lazo indisoluble entre vida humana y cultura al observar que, si para la supervivencia del individuo aislado es suficiente satisfacer determinadas necesidades fisiológicas, la vida de una comunidad humana cualquiera es imposible sin organización cultural, y que la cultura, por consiguiente, no es un suplemento facultativo a las condiciones vitales básicas, sino una condición necesaria, sin la cual la propia existencia social parece imposible (Lotman, 1970b). Pues bien, escribe el físico F. Capra:

Los sistemas vivos son totalidades integradas cuyas propiedades no pueden ser reducidas a las de sus partes más pequeñas. Sus propiedades esenciales o «sistémicas» son propiedades del conjunto, que ninguna de las partes tiene por sí sola. Emergen de las «relaciones organizadoras» entre las partes, es decir, de la configuración [*del patrón*] de relaciones ordenadas que caracteriza aquella clase específica de organismos o sistemas. Las propiedades sistémicas quedan destruidas cuando el sistema se disecciona en elementos aislados. (Capra, 1996: 56).

Además de la importancia del pensamiento integrador (o reintegrador), este párrafo también nos sugiere otro importante principio del *modus operandi* sistémico: la necesidad de estudiar los sistemas observados en términos de *conectividad*, *contexto* y *patrones relacionales*. Los objetos, según el planteamiento sistémico, son redes de relaciones conectadas con otras redes de relaciones. En una red relacional de tipo complejo (formada por un gran número de elementos cuyas interacciones dan origen a patrones globales de actividad) los procesos de causación raramente son lineales, sino circulares, constantemente retroalimentados y retroalimentantes, y es precisamente de esta complejidad de procesos relacionales y causales que emerge un orden, una estructura, patrones de conexiones relativamente estables que conforman un sistema relacional capaz de resistir y compensar tanto las perturbaciones fluctuantes del medio externo (de-

finiendo por tanto una frontera) como los desequilibrios internos (conservando un estado de *homeostasis*).

Es difícil, en perspectiva semiótica, no pensar en los procesos intertextuales e interdiscursivos. Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, las relaciones de tipo sintáctico, semántico y pragmático, en suma: las relaciones semiósicas que a partir de materiales y patrones significantes *social e históricamente* productivos son organizadas —en pos de un proyecto creativo, añadiría Marina (1993)— en el texto artístico conforman, precisamente, un complejo entretrejido o red signifiante, una red que se extiende dentro y fuera del texto. De hecho, como a menudo señaló Lotman, texto, textura y tejido tienen un mismo origen etimológico. El texto puede así mantener su propia estructura signifiante porque es una *red integrada de relaciones semiósicas* dentro de redes de relaciones semiósicas más amplias de las que depende y que a la vez sustenta: formaciones discursivas, sistemas culturales, la semiosfera en su totalidad. Todas las derivas interpretativas del texto, así como los cambios que experimenta el sistema de la cultura, emergen (y el de *emergencia* es otro concepto clave del pensamiento sistémico) como modificaciones, o deslizamientos, en los patrones significantes vigentes, es decir, como modificaciones (también *explosivas*) en los equilibrios internos del sistema de relaciones que define a aquel texto, aquel discurso, aquella cultura.

Y llegamos así a la última característica del pensamiento sistémico que me gustaría destacar: la constatación de que el observador (o la comunidad de observadores) que describe un sistema es necesariamente parte de él, y participa, por tanto, en las relaciones constitutivas del sistema mismo. Al fin al cabo, como nos recuerda Maturana:

El observador, en tanto que ser humano, es un sistema viviente. Sus habilidades cognoscitivas son fenómenos biológicos, y surgen en su realización como sistema viviente. Por tanto, un observador carece de bases operacionales para formular cualquier aseveración o afirmación acerca de algo como si éste existiera independientemente de lo que él hace. (Maturana, 1996: 17-18).

El observador, en tanto que ser viviente y sistema físico de tipo relacional, aprende (se estructura) y opera en un número determinado de dominios sociales y culturales, lo cual no hace que legitimar la afirmación de Maturana desde un punto de vista semio-cultural: si ya Saussure afirmaba que es la mirada la que crea al objeto, hoy podemos concluir

que es el observador integrado en su comunidad cultural el que reconoce el texto, lo interpreta, describe y tramanda.

De hecho, la atención dirigida al punto de vista del descriptor, a los sistemas y a los lenguajes de descripción y a la acción ejercida sobre el material experimental por las prácticas de observación y medición, es un dato muy consolidado en la reflexión científica contemporánea (Lotman y Uspenski, 1973). Como la idea de que cualquier proceso descriptivo (e interpretativo) inevitablemente modifica al objeto examinado (Lotman, 1984) y de que es imposible definir una forma significativa sin ceñirla previamente de sentido: aislar unas estructuras formales significa reconocerlas como pertinentes con respecto a una hipótesis interpretativa (aun imprecisa) que se anticipa a los hechos observados y orienta la práctica de observación (Eco, 1979). Todas las ciencias se nos presentan, pues, como sistemas de modelización que “no reflejan la identidad estática de una razón a la que habría que someterse o resistir, sino que participan de la creación de sentido con el mismo título que el conjunto de las prácticas humanas” (Prigogine y Stengers, 1988: 212), y podemos concluir, con Barthes (1985: 225), que si las tareas de la semiótica crecen incesantemente, es porque “nosotros descubrimos cada vez más la importancia y la extensión de la significación en el mundo; la significación se convierte en la manera de pensar del mundo moderno, un poco como el «hecho» constituyó anteriormente la unidad de reflexión de la ciencia positiva”.

Ya no podemos afirmar que existe un discurso absolutamente objetivo, queriendo con ello decir que a través de este discurso nos ceñimos a los datos incontrovertibles y universalmente válidos de la Realidad. Lo cual, sin embargo, tampoco equivale a decir que es todo subjetivo, todo arbitrario: la objetividad existe, pero es, a decirlo con Maturrana (*op. cit.*), *entre paréntesis*. Los paréntesis biológicos de los procesos cognoscitivos, en los que la estructura cognoscente *determina* al objeto conocido y este *perturba* a la estructura cognoscente, y, en nuestro caso, los paréntesis semióticos de los procesos de *validación cultural*, que aseguran la cohesión e integración de las redes textuales y discursivas en las que operan (gracias a las que operan) los diferentes grupos y actores sociales. Incluidos los científicos. A propósito de la presunta objetividad de “su” conocimiento, comenta Verón:

Este error es el del positivismo. Consiste en pensar que la objetividad funda la referenciación, cuando en verdad es lo contrario: el contrato social de referenciación, cuyos mecanismos son los de la red interdiscursiva de la ciencia y cuyo soporte es el de las instituciones científicas, determina la posibilidad de la objetividad. Se puede conservar la concepción que dice que la “verdad” de la referenciación consiste en la coincidencia entre una aserción y el “estado de cosas” que describe, a condición de comprender: 1) que esta relación no es jamás, en el caso de la verdad científica, una relación entre dos términos; ella se apoya enteramente sobre la red, compuesta por terceridades, de la discursividad científica; 2) que las operaciones referenciales del discurso científico no se limitan a describir simplemente “estados de cosas”, sino un *hacer* complejo, inseparable de la referenciación, que define las condiciones de acceso al “estado de cosas”. En consecuencia, si se puede decir (con razón) que el discurso científico *produce* sus objetos, lo hace en la medida en que, sin él, no habría acceso a dichos objetos. (Verón, 1998: 214).

No hay más que pensar en la operación de segmentar el texto en unidades sintagmáticas elementales o secuencias narrativas definidas (operación típicamente “estructuralista”), o en el problema del realismo artístico, de lo figurativo frente a lo abstracto, de lo prosaico frente a lo poético, etcétera. Los textos están ahí y presentan inconfundibles marcas significantes (al menos desde un punto de vista filológico: no hay que olvidar que nuestra cultura es una cultura eminentemente “gramatical”). Y, sin embargo, a menudo cambia nuestra manera de leerlos, de interpretarlos. Debemos considerar que las competencias lectoras no cambian sólo de individuo a individuo, de cultura a cultura, sino que se transforman en el tiempo al compás de los cambios que se producen en las redes sociales de significación. Y si las diferentes interpretaciones no son, naturalmente, todas *igualmente válidas* –existen los “abusos textuales”– también debemos decir que ninguna puede ser defendida como *la única válida*. Porque la validación es, en última instancia, un hecho cultural e histórico, es decir, depende de un dominio integrado de procesos de *memoria*, *comunicación* y *creación* textual y de la deriva de este dominio en el tiempo (deriva en la que el dominio conserva su organización transformando sus propias estructuras).

Así pues, el texto de arte se nos presenta como un elemento fuertemente *vinculado* y a la vez altamente *vinculante* con respecto al dominio cultural en el que se realizan sus

condiciones de producción, interpretación y difusión. Vinculado, porque sus lecturas (y creaciones) dependen de la red cultural de procesos semióticos (textuales, discursivos, conversacionales) que garantizan su organización significativa; vinculante, porque esta misma organización significativa modifica el operar (no sólo interpretativo) de los actores sociales implicados en los procesos comunicativos que sustentan la red cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1985), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- CAPRA, Fritjof (1996), *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2002), *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- LOTMAN, I. M. (1970a), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LOTMAN, I. M. (1970b) «Introduzione», en: Ju. M. Lotman y B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 25-35.
- LOTMAN, I. M. (1981), “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en: I. M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 77-82.
- LOTMAN, I. M. (1984), “La cultura e l'organismo”, en: Ju. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 77-82.
- LOTMAN, I. M. (1989), “La cultura como sujeto y objeto para sí misma”, en: I. M. Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 140-151.
- LOTMAN, I. M. (1992), *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- LOTMAN, I. M. (1994), *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio.

- LOTMAN, I. M. Y USPENSKI, B. A. (1973), «Ricerche semiotiche», en: Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 71-93.
- MARINA, José Antonio (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.
- MATURANA, Humberto (1996), *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos biológicos del conocimiento*, Barcelona, Anthropos.
- PRIGOGINE, I. Y STENGERS, I. (1988), *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1994.
- SEGRE, Cesare (1990), *Semiótica filológica (textos y modelos culturales)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VARELA, Francisco J. (1988), *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- VERÓN, Eliseo (1998), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

ESTUDIOS APLICADOS
SOBRE ASPECTOS DEL SUJETO CULTURAL

**UNAS APROXIMACIONES AL SUJETO CULTURAL CRISTIANO
MEDIEVAL: CONTORNOS DELINEADOS POR LA ICONOGRAFÍA
DEL MENSAJE CRISTIANO**

Jeanne Raimond

Université de Nîmes

Por el estudio del enunciado, de la evolución del discurso codificado, de la reproducción de las prácticas discursivas que afloran en el sistema simbólico del conjunto que constituyen las miniaturas que adornan los *Beatos* desde principios del siglo X hasta mediados del siglo XIII así como las pinturas y esculturas románicas contemporáneas del Camino, es cómo pretendemos aprehender la dimensión específica del Sujeto Cultural cristiano medieval (Cros, 1995). Se tratará, para esbozar sus contornos, de evidenciar referencias relacionadas tanto con la historia del arte como con la marcha histórica de un mundo cuya tensión oficial se ejerce hacia la Ciudad de Dios. Se intentará captar los mecanismos de la representación medieval del mensaje cristiano, sus fallos y sus renovaciones simbólicas y ver en qué medida son éstos reveladores de ciertos aspectos del Sujeto Cultural medieval siendo la posición de enunciación por esencia clerical –es decir sapiencial ante todo– si nos atenemos a la visión consensual de las condiciones de producción de las imágenes medievales.

El principio de la época de producción de las imágenes que vamos a analizar es marcado por el dinamismo y el combate: combate contra los enemigos que se hicieron con la tierra y contra los herejes, dinamismo geográfico de los pueblos que traspasan o rechazan las fronteras. Es un período en el que comparten el poder la aristocracia y el clero, los que oran y los que combaten, ambos comprometidos en tareas en las que el arrojo individual puede someterse a un sentido extremado de la comunidad.

Si es verdad que el tema único de la Revelación, y algunas pocas escenas más, dan lugar a la iluminación de cientos de páginas y a la escultura de otros tantos pórticos, las condiciones de producción y de recepción de las imágenes correspondientes varían mucho entre los primeros años del siglo X y los del siglo XIII, fechas entre las que se van elaborando los *Beatos* conservados y los grandes conjuntos románicos. Responden todas

estas obras, miniaturas y esculturas con sus pertinentes soportes, a necesidades diferentes, se dirigen a destinatarios variados.

A las prácticas sociales del convento, donde se dedican los monjes a una lectura singular o comunitaria pero de todas formas recoleta y culta, corresponden unas prácticas discursivas distintas de las que se imponen cuando está expuesto el mensaje a la contemplación sonora, atenta pero poco experta, de las muchedumbres que traspasen el umbral de las iglesias. Aunque en ambos casos la imagen es el punto de partida de la contemplación, la naturaleza del soporte impone una organización de la que no puede escapar el mensaje, así con el uso pleonástico de la letra sobre el texto iconográfico¹. El que se dediquen los monjes a una lectura singular o comunitaria explica por ejemplo una presencia de la letra sobre la miniatura misma, presencia que también remite a la ornamentación andaluza donde la letra toma el paso sobre la representación. El mismo texto viene a ser imagen². El uso, a modo de marco de las miniaturas, de frisos o de entrelazados, no es decorativo, constituye una representación cuyo nivel de abstracción puede variar cuando se deja que el destinatario reconstituya una relación singular a lo divino; sea la lectura singular o comunitaria, se queda recoleta y culta. Otra cosa es el que lleven las imágenes unos atributos que se puedan leer como las filacterias de Santiago apóstol o como en el relieve de la duda de Silos, el *Magnus sanctus Paulus* escrito en el nimbo de San Pablo³. Son entonces las letras, como emblemas que identifican a los santos, prescriptoras de un tipo de devoción justificada, pedagógicamente impuesta (Freeberg, 1989: 113). Al tamaño reducido de un objeto transportable como el libro, aun de grandes dimensiones, corresponde una imagen cuya lectura pasa por lo afectivo, con la cual se establece una relación singular mientras en los pórticos el mensaje está supe-
ditado a las necesidades de equilibrio del edificio y se encuentra forzado a ajustarse a unas leyes físicas, las que hacen, por ejemplo, que el único modo posible de relación entre los distintos personajes representados sea la yuxtaposición.

¹Toubert, H., cita sacada de Gregorio Magno, I, «Registre» IX, 208, in Mon. Hist., *Epistolae*, t. II, p. 195: «*de materialibus ad immaterialia excitare.... Pictura in ecclesiis adhibetur ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*».

²Freeberg, D. p 71: «Ce qui est sur la page est certes toujours du texte; mais ce texte devient image. Le besoin de représentation figurée ne pourrait s'exprimer plus clairement que par la subversion de la notion courante de texte comme non figuratif»

³Núñez Rodríguez, M. p.73: «esta presencia de los *tituli* (...) servía para autenticar la representación, un uso que ya se recomendaba en los *Libri Carolini* (IV, 16) para distinguir entre buenas y malas imágenes. Si bien es verdad que su mensaje era sólo accesible a los *illiterati*, no es menos cierto que, tal y como señala M. Camille, los *illiterati* asumen dichos epígrafes como escritura sagrada, que remarcan el valor de la representación en una especie de *dumb perception* (percepción sorda).»

En lo que atañe a los *Beatos*, lo que dificulta el estudio de sus miniaturas es primero el problema de la identificación del texto que ilustran, debido a la mezcla del texto del *Apocalipsis* con citas de los Padres, de San Isidoro –el artífice de la renovación de la iglesia visigótica– San Jerónimo etcétera... Estos filtros entre el texto y el destinatario son potentes y son indicios de una sumisión al orden. Se revela la dependencia del Sujeto Cultural en el acudir sistemático a referencias antiguas, autorizadas, a textos exteriores al que se ha escogido comentar y figurar en las láminas o las piedras. Aparece aquí la impronta de la institución clerical que rige a la vez la espiritualidad y el saber.

Se mantiene, en particular, la representación comunitaria de la colectividad cristiana hispana, entre otros canales, por el de la repetición de estructuras de pensamiento heredadas de lo que fundamenta su doble resistencia a sus propios demonios (paganos y herejes) y a los invasores, es decir fundamentalmente por la difusión del texto miniado del *Comentario* del monje Beatus al *Apocalipsis* de Juan y por la de sus epígonos que serán las imágenes del Juicio Final. Una de las prácticas de conservación de esta cultura la encontramos en el recurso sistemático de los miniaturistas de los *Beatos* al modelo, o a los modelos que seguirán vigentes hasta muy entrado el siglo XIII, con los *Beatos* de San Martín de Arroyo y de las Huelgas. Las miniaturas de los *Beatos* proponen una representación frontal, hierática, esquematizada y retoman modelos. Esta fidelidad al modelo ha permitido la elaboración de signos universales del género que así adquiere un alto grado de fiabilidad. Además casi todas las miniaturas van contenidas en un marco que concentra la visión y la devoción. Están las láminas, lo mismo que las tallas del claustro de Santo Domingo de Silos, todas enmarcadas bajo arcos de medio punto, objetos por los que pasa un conocimiento, si convenimos con San Isidoro que “*un signo que dé acceso a un conocimiento*” es un símbolo. La repetición aparece entonces como un principio de base, y mejor convendría hablar de reiteración de un mensaje inalterable que, como Revelación, no dejaría lugar a variantes ni a expresiones nuevas. Sin embargo se ha ido introduciendo cantidad de imágenes evocadoras de textos ajenos al *Comentario*, como la del Arca de Noé cuya presencia se puede justificar por el uso simbólico de la cifra VII, cifra de los familiares de Noé que se salvaron del diluvio, relacionada con las siete iglesias de Asia (Yarza Luaces, 1998: 50).

La legibilidad de los símbolos depende de dos factores: el conocimiento de un código y la familiaridad con lo representado. El primero es el que impera en la lectura

de los códices así como en las representaciones apocalípticas de los frescos del Panteón de san Isidoro, el segundo, lo va a desarrollar más sistemáticamente la estatuaria románica y, en grado inferior, la gótica aunque en los *Beatos* también ha evolucionado la imagen de la Palmera de los Justos llegando a constituir una escena de género cuya legibilidad refuerza la autoridad de la comparación. Es entonces el sistema simbólico edificado por un agente culto, dotado de un amplio abanico de conocimientos bíblicos y capaz a la vez de jugar sobre los afectos –aunque no sea ésa la táctica primitiva de los *Beatos*–, un agente que se puede identificar con el clero en su gusto por la cultura y el conocimiento. Es un discurso clerical el que sostiene pues la continuidad entre imagen y símbolo.

No es tan sólo el soporte lo que les confiere a los signos el estatuto de símbolos sino su colocación, así lo demuestra la ornamentación variable que guía al devoto que llegue al Pórtico de la Gloria por el recorrido simbólicamente indicado⁴. Lo dice Jean Scot Érigène, “*el símbolo es signo sensible que ofrece parecidos con realidades inmateriales*” (Davy, 1997: 95). De ahí que coincidan como punto del traspaso del mundo al lugar sagrado a la vez la puerta, la *Maiestas* que Es la Puerta y el mismo Santiago, mediador, en el umbral de la casa del Señor o que se sitúe en el eje del coro la capilla dedicada al Salvador mientras las de la derecha y la de la izquierda lo están a san Pedro y San Juan, ambos protagonistas de la Transfiguración por una parte pero también símbolos de la potencia de la Iglesia y del amor del Señor. Esta adecuación de las formas y del sistema simbólico manifiesta la importancia concedida al principio de orden y de fortalecimiento en un momento plural de desviacionismos hasta el punto que no se ha cancelado la cuestión de saber si no es el esquema simbólico el que puede haber justificado la estructura arquitectural (Núñez Rodríguez, 2000:104). Corresponde además esta estructura simbólica de los pórticos con el gran auge de la peregrinación hacia Santiago u otros centros más modestos –románicos y góticos– con un momento en el que el cristiano busca a su Dios o le encuentra en el movimiento, geográfico de la peregrinación o sencillamente en el más restringido, o más urbano, de acercamiento a la iglesia parro-

⁴ Núñez Rodríguez (2000) p. 90: « En el Pórtico de la Gloria como en el drama litúrgico todo responde a un cálculo preciso, puesto que se trata de educar en la fe y en la *devotio*, nunca en la *adoratio*. Y también en la *cognitio*, lo que supone no ignorar si las manos unidas son un símbolo de plegaria, del que reconoce su inferioridad ante Dios (...) Existe pues un planteamiento lógico de la imagen. Un análisis que parte de los significados fijos, ligados a signos, tras el que late una coordinación con una fórmula agustiniana muy presente en la ordenación de la Escritura santa como resaltan los estudiosos de la Biblia en el medievo: «todo cuanto se enseña atañe a cosas o signos, pero las cosas se enseñan por medio de signos».

quial, mientras la devoción alto-medieval parece haber pasado más bien por la clausura, la búsqueda ensimismada ⁵.

Lo primero en todos los actos que celebran a Dios es el recuerdo, la *rememoratio* de la vida de Cristo o reproduce sus palabras, lo segundo y tan imprescindible como lo primero es la *moralisatio*, la edificación moral (Schmitt, Le Goff, 1999: 122). Este permanente hacer memoria de Dios implica una relación al mundo en la Historia que no puede dejar de ser problemática. Se expresa la preocupación eclesial de integrarse en la dimensión de la eternidad: algunos detalles de las tallas de los ángulos son en Silos particularmente significativos de esta inclusión del mundo entero, pasado y porvenir, próximo y lejano, en la esfera de la potencia divina, es decir en el propio mundo de los monjes en su meditación o al paso de sus quehaceres diarios. En la talla que más cerca se sitúa de la entrada de los monjes, *El descendimiento*, el primer maestro incluyó tres ángeles que van difundiendo incienso en un espacio en el que despliegan telas el sol y la luna. La dificultad para el devoto de situarse en el tiempo frente a unos acontecimientos pasados ya desde más de un milenio se ve resuelta por un atajo, una reducción temporal cuando en la misma talla, debajo de la Cruz, saca Adán el brazo de su tumba, procedimiento que parece participar de este mismo afán de abarcar lo universal que manifiestan, según las necesidades, las *Crónicas* medievales integrando y disimulando cualquier acontecimiento en una neblina histórica.

Pero la historia reciente también se encuentra en las obras cuando ya ha sido escrita. Sabemos que sólo cuando ha muerto Al Mansur, a principios del siglo XI, tras el saqueo del Norte, es cuando va a haber en los reinos de León y Castilla unos años de esperanza en el carácter definitivo de la expulsión del enemigo. Si ya han asomado los indicios de contaminación del arte cristiano del norte por modelos gráficos andaluces, si los ancianos músicos suelen estar sentados en el *Beato* de Escalada (962) a la manera oriental, se va a manifestar más decididamente esta serenidad durante el reino de Fernando I° de León (1035-1065) con la afirmación de la ortodoxia frente al Islam (*Beato de Facundus*). De manera confusa cuando ya se va reconquistando y repoblando tierras en el Norte, cuando ha caído el califato y cuando los reyes de taifas ya han pedido la

⁵ Núñez Rodríguez, 2000., p. 102 «La educación en la fe, la voluntad catequética del Pórtico, parte de un principio de orden, de ortodoxia en el mensaje, en el que no tiene cabida algo que en el siglo XII es ficción: la vanagloria del laico, el elogio, en tanto que implica pecado de orgullo (el propio discurso del Infierno en este Pórtico así lo reconoce), culto al yo, al ser separado y específico.»

protección de los reyes cristianos aparecen las señales de una identificación de Babilonia, de la Ramera, con Córdoba, de los enemigos de Cristo con los antiguos invasores de la península. Entonces sí que llega el mundo a las láminas, un mundo cuyos rasgos identificables remiten a un oriente próximo con detalles arquitecturales precisos, o lejano con detalles vestimentarios exóticos. El motivo de dovelas fingidas cordobesas, también pintadas sobre los arcos de Santiago de Peñalba (segunda mitad del siglo X) como motivos ornamentales, contribuirá a construir la imagen negativa del palacio en la representación del Festín de Baltazar en el *Beato de Girona*, de los años 973-975. Asimismo la actitud de la Ramera acomodada sobre cojines, a lo musulmán, y cuyo sombrero triangular adornan un motivo parecido a los “merlones” cordobeses y una media luna, designa el mundo del islam como el de la depravación.

Más tarde, a principios del siglo XII, cuando parece algo alejado el peligro, se encuentra en la misma Puerta del Cordero de San Isidoro de León, una figura que su colocación viene a transformar en símbolo de la adversidad. Frente a Sara, al otro lado de la escena del sacrificio de Isaac, se ve a Ismael, hijo de Agar, de cazador, apuntando al Cordero situado más arriba. Se lee entonces con mayor comodidad a Sara –cuyas manos van veladas– como figura de María a cuyo hijo (el cordero símbolo de Cristo) agrade el padre de los “*ysmaelitae*” (Durliat, 1990). Este ejemplo de innovación en el uso de las figuras simbólicas muestra bien la potencia de una aprensión colectiva que se expresa tardíamente. Notaremos que con la cantidad de motivos simbólicos que aluden al enemigo musulmán y lo designan como guerrero el Sujeto Cultural revela una agresividad comunitaria frente a un enemigo común, después de la Iglesia y la Escuela asoma la Hueste: el Sujeto Cultural se identificaría con el ejército de Dios.

Los símbolos cristianos que se van instalando y repitiendo en los *Beatos* atañen a la devoción y a sus defensores. Interesa entonces reunir a todos los que se sientan concernidos por el símbolo de la resistencia de una monarquía designada como “visigoda” en la añoranza, la cruz de Asturias, la cruz de Covadonga. Este elemento erigido en símbolo, ya no sólo de Cristo sino de la resistencia, se impone en el nimbo del Cordero que además lo sostiene con su pata. Aparece, triunfante, en el *Beato* de Escalada y entre las primeras páginas del *Beato* de Fernando y Sancha cuelgan de sus brazos un alfa (reproducido en su *Diurnal*) y una omega; remite el símbolo tanto a la omnipotencia de Dios como a la grandeza de los *imperatores* cristianos. Por su repetición en todos los

Beatos se expresa la integración por el Sujeto Cultural de un modelo que sugiere una perspectiva a largo plazo. Han vuelto los cristianos a su posición de soldados de Cristo, siguen siendo los defensores de siempre.

No porque marque también el siglo XI el concilio de Burgos que impone el rito romano en 1080, la reconquista de Toledo que van a dominar los obispos cluniacenses dejará de traslucir este sistema de valores militar-monárquicos que es el de los defensores, defensores de la Iglesia por supuesto. Esta historización oportuna de los símbolos en el texto iconográfico revela la inscripción del Sujeto Cultural en un modelo de interdependencia Iglesia-Realeza, que inscribe la realeza en la defensa y representación simbólica de la Iglesia, de una Iglesia que se da entonces todavía como peninsular.

Esta coincidencia se da desde antiguo al nivel de los símbolos. Puede llamar la atención la ornamentación de las iglesias visigóticas, grandes crisoles de confluencia de obras y de espiritualidades anteriores. En Quintanilla de las Viñas por ejemplo los frisos exteriores constituyen como un espejo de la vida circundante: unas imágenes repetidas de la vid, de la caza, inscritas en una continua orla sogueada, representan la esencia de lo cotidiano mientras en el interior las impostas presentan, en un *clipeus* sostenido por ángeles, a dos seres designados en la misma piedra por las palabras « sol » y « luna ». El sol y la luna pueden sugerir tanto la universalidad cósmica del mensaje y de la escena que lo transmite como las dos edades del mundo, siendo la del sol la de los evangelios y la de la luna la del antiguo testamento, sin contar con el principio masculino y el femenino de la luna que se une al sol para regir el universo. Frente a la representación de este tema a la vez pagano, judío y cristiano, le serena al que busque las huellas de la conversión de los visigodos a un cristianismo ortodoxo el que lo sostengan dos figuras de ángeles. En este caso, de forma evidente, el símbolo permite la interpretación de la imagen, la representación queda dirigida por el sistema simbólico que edifica certidumbres, que evita los deslices. Si este *clipeus* es el de las teofanías que encontramos en los *Beatos*, también es la *imago clipeata* cuya composición retoma la de las apoteosis de emperadores antiguos acompañados de genios alados sustituidos en el arte cristiano por ángeles. Esta imagen se ha transformado en crismón, muy frecuente en la parte pirenaica, sostenido por los leones que representan a Cristo potente y caritativo. Es el signo de lo divino como lo va a ser muy pronto la mandorla que también se inscribe en la omega, señal de la universalidad de Cristo, principio y fin. Puede ir acompañado de ins-

cripciones explicativas o exhortativas a la penitencia y a la purificación para evitar la segunda muerte: en Jaca, por ejemplo, este crismón se encuentra rodeado de inscripciones que descifran para el lector las letras que constituyen el anagrama de Cristo o de la Trinidad.

Consideraremos a continuación otros modos de transformación o utilización de los símbolos en los que aflora la reproducción de las prácticas discriminatorias de la sociedad estamental que se da como regida por el estado de los oradores en una constante preocupación por la fraternidad ⁶. Entre las más evidentes expresiones de esta tarea moralizadora de la imagen se encuentra por ejemplo la reproducción esquemática en los capiteles de san Martín de Frómista por ejemplo, de las fábulas esópicas así como la representación, siempre marginal en cuanto a su localización, de los pecados capitales, gula, lujuria etc. o de las escenas de la vida cotidiana. Por otra parte la diferencia pregonada en “los trabajos y los días” del Panteón de San Isidoro es cosa de un momento, de un adorno, de un intradós tan frecuente en el románico como ajeno al programa narrativo. También se asocian en Platerías, señala Castiñeiras, las representaciones de los meses con la de algunos episodios del Génesis “*en toda una visión optimista de la historia de la humanidad a través de la redención del trabajo*” (Antonio Castiñeiras, 2000: 60). Se insinúa así la existencia de constantes morales en lo cotidiano, se pregonan el respeto al prójimo y al trabajo.

He aludido a la utilización de la familiaridad con lo representado; en este caso se sugiere la presencia conjunta de dos estados hermanados por la fe, el de los oradores y el de los labradores. Pero ¿quién habrá sido el campesino que haya entrado en el siglo XII en el Panteón de los Reyes? La diferenciación, el respeto por lo cotidiano podrían proceder de una intención unificadora y pedagógica si se expresara al nivel de los pórticos donde tampoco es tan patente. Pero no hay comunidad cristiana tal que se sepan leer todos los textos de piedra del Camino. Es cierto que los artesanos escultores u otros se iban de un santuario a otro pero ¿será tan evidente que los fieles hayan considerado con atención todos los pórticos concernidos?

⁶ Schmitt, 1990, p. 209: «La distinction entre les trois «ordres» peut donc globalement nous guider dans une analyse des différences entre tous ces gestes, leurs formes et leurs finalités, mais à condition de ne pas perdre de vue que les documents textuels et iconographiques, qui nous renseignent sur eux, et plus encore, quand il s'en présente, les essais médiévaux d'interprétation de ces gestes, furent produits, tout autant que le schéma idéologique des trois *ordines*, par les seuls lettrés, par les clercs, par le premier ordre.»

Este recurso a los efectos de especularidad como fuente de comprensión del mensaje elabora la ilusión de un cuerpo social comunitario, que en lo ideal tendería hacia lo clerical y contemplativo. La clericalización del traje, el que lleven fácilmente los personajes de cualquier época la tonsura, ropas sacerdotales y hasta falsas o auténticas aureolas reduce el mundo a la dimensión clerical. Crea el discurso clerical la ilusión de una *doxa* que autorizaría la multiplicidad de los mensajes, implicando una fácil descodificación a partir del conocimiento de las fuentes de los aportes simbólicos. Descartaremos sin embargo la ilusión de un comanditario único, en total y permanente ortodoxia, que casi anticiparía los propósitos de la Iglesia concebida como monolítica, sometida a un modelo, en total adecuación con Roma, o Cluny, como si, hasta en el combate contra las herejías de la alta edad media, no estuviera en juego nada más que el orden religioso, como si lo religioso fuera restringido, como si se pudiera descartar de lo político, en toda la amplitud de la palabra (Baschet, 2004).

Y es que se repercute la organización estamental en particular en la distribución jerarquizada de las representaciones de los personajes en el espacio de los arcos y de los tímpanos⁷. En las enjutas, que como cualquier otra superficie no deben permanecer vacías, se encuentran personajes secundarios o figuras simbólicas adyacentes, cuya presencia corrobora el valor del mensaje sin realmente sostenerlo –tal es el caso de los leones que sostienen el crismón y en particular en el dintel por encima de los tímpanos del portal de Platerías de Santiago– mientras el centro de las representaciones viene ocupado por personajes principales yuxtapuestos cuya mirada rompe a veces el hieratismo.

Con la contra reforma de 1028 van a aparecer nuevos símbolos: se prohíbe que se represente de forma humana la Trinidad y se impone entonces el símbolo de la paloma que se coloca en los arcos, a veces casi a destiempo. En la España del Norte la fidelidad a las normas romanas es una señal de buena voluntad pero sobre todo de legitimidad, legitimidad del clero y de los que tienen su poder de la Iglesia. El crismón va a desaparecer en el siglo XII, sustituido en los tímpanos por las representaciones del Juicio Final

⁷ Scobeltzine , p.15: «Dans la société du XI^e siècle (...) la valeur, l'existence même d'un individu est fonction des liens qui le reliait à un plus puissant auquel il a prêté hommage s'il est chevalier, et à des plus faibles sur lesquels il exerce son pouvoir de commandement (...). La société à l'époque romane n'est pas une juxtaposition hiérarchisée d'individus à caractères bien définis, protégés par une loi et une police communes, mais une imbrication de réseaux de dépendances qui enserrant et déterminent les caractères qui la composent». *Ibid.*, p. 26 en los tímpanos «nous voyons à l'oeuvre ce principe de composition caractéristique de l'art roman qui veut que la figure s'efforce d'occuper entièrement l'espace qui lui est assigné, perdant ainsi son autonomie, pour s'intégrer dans la composition de l'ensemble.».

en las que se multiplican los símbolos en un efecto pleonomástico –los seres teriomórficos representados al lado de los evangelistas sentados redactando el Nuevo Testamento–, y se pormenorizan las descripciones de personajes afines o no al pasaje evocado. Se reduce el Juicio Final a una escenificación estereotipada cuando no distorsionada por la incursión de personajes ajenos al acontecimiento, como María o San Juan mediadores. Intervienen María y Juan, montan la guardia San Pedro y San Pablo. La abstracción del mensaje de los *Beatos* se matiza en los templos, la humanización lo banaliza y aparece todo un cortejo mucho más difícil de identificar que en las miniaturas, el de los ángeles. Se está moldeando la cultura con los criterios de la Iglesia romana, el Sujeto Cultural integra y reivindica este modelo como modo de acceso a la universalidad, aun a costa de unas infidelidades al mensaje primigenio. Las fluctuaciones del sistema simbólico parecen pues en gran medida sometidas a las fluctuaciones ideológicas que organizan o desorganizan la expresión del Sujeto Cultural.

El papel homogeneizador del Sujeto Cultural que se construye edificando un sistema totalizador también se manifiesta en la creación de nuevos símbolos. Así en Silos o en Santiago, con el árbol de Jesé cuya disposición será clásica a partir de los siglos XI-XII⁸. En este motivo se concentra todo el deseo de afirmación de la comunidad, de su firmeza y de su fertilidad. Es otra imagen simbólica de la unión eclesial basada sobre la interdependencia⁹. Asoman las prácticas autoritarias en la utilización del objeto de devoción dentro de un espacio sagrado o no, como lo demuestra en particular la intrusión de las preocupaciones temporales en el ordenamiento de la fachada de Platerías. Aquella fachada tan compleja, cuyos relieves parecen colocados al azar, constituye, como lo demuestra Manuel Antonio Castiñeiras, una platea. La mujer del portal de la derecha, la que lleva en su regazo la cabeza de su amante, viene a ser la mujer adúltera, los leones son los del Trono de Salomón, y todo en dimensiones humanas para mejor

⁸ Toubert, p. 85, recuerda la aparición frecuente del árbol de Jessé en el siglo XII, construido a partir de las palabras de Isaías, II, I. «*Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*» y precisa: «Le symbolisme végétal, suggéré par le jeu de mots *virgo-virga*, a permis de montrer comment, à travers la Vierge, s'opère la succession ascendante de la tige de l'Ancien Testament à celle du Nouveau Testament en haut de laquelle s'épanouit le Christ fleur. Marie est située au point de passage de l'une à l'autre. Dans l'arbre de Jessé, la tige de l'Ancien Testament est aussi vigoureuse que celle qui lui succède. Tout autant que le renouvellement intervenu par l'Incarnation, la continuité de l'une à l'autre est visible et affirme la présence de l'Ancien Testament dans le patrimoine chrétien.»

⁹ Faure, P., Cattin, Y., p. 70: « L'analyse des thèmes iconographiques confirme l'inventivité de l'art médiéval. De nombreux thèmes n'ont en effet pas d'équivalent textuel: « l'Arbre de Jessé » se fonde sur un passage biblique (Isaïe II) mais il constitue une image synthétique qui met puissamment en scène la filiation du Sauveur, les rapports entre l'humain et le divin, et le rôle qu'y tient l'Eglise.»

involucrar al devoto en el proceso de identificación. Dicha plaza, restaurada hacia 1117 viene, por la colocación de las estatuas así como por una re-semantización de su simbólica, a representar el lugar de justicia. También procede de esta misma autoridad de lo temporal sobre lo espiritual el que figuren, entre motivos de devoción al Apóstol, las letras AN(F)US REX que designan a Alfonso VII° coronado emperador por el propio Gelmírez entonces obispo de Santiago. Y recuerda entonces Castiñeiras que el pueblo rebelado saqueó esta misma plaza que “era por antonomasia la expresión del poder feudal” (Antonio Castiñeiras, 2000: 55-81).

Se resuelve en parte el posible antagonismo entre la institución eclesial y la monarquía con la aparición de la Virgen mediadora que puede sustituir como *Porta Caeli* al Santiago del Pórtico de la Gloria o al obispo Mauricio de la Puerta del Sarmental de Burgos.

Otras distorsiones del sistema simbólico medieval se producen bajo la presión de la instancia de poder laica y señorial, por ejemplo en el uso personal de los colores, por lo menos en los *Beatos* —que se minian desde el siglo X hasta el XIII— por los artistas de los distintos períodos. Hacia 1047 el *Beato de Fernando y Sancha*, el más rico en oro por su condición de encargo real, muestra su respeto hacia la tradición astur-leonesa cuando hace tiempo que no se ha copiado ningún libro de lujo. Este *Beato* que parece una pura reconciliación con el pasado presenta muy a menudo un fondo de bandas de color entre morado y púrpúreo que es el color del emperador. Se ha recuperado la tradición enriqueciéndola pues con elementos simbólicos que proyectan sobre el presente como un imperativo. El rey Fernando Es el *imperator*, lo sugiere sencillamente el fondo de unas miniaturas que no suelen ser espacios de iniciativas.

La imagen religiosa ejerce pues una función reguladora de otras dimensiones que la espiritual. La colusión se manifiesta así de la Iglesia con el poder secular. Se ponen en escena la Corte y el Tribunal. Así el motivo que mejor signifique el Juicio Final va a ser la balanza del arcángel Miguel en la clave de la puerta del Juicio Final del Pórtico de la Gloria. Pero esta imagen es muy significativa de la tensión que tiene que resolver el Sujeto Cultural. La omnipresencia de los ángeles, desde los que evoca el Apocalipsis hasta los que se representan en cada esquina como símbolos de la mediación entre un aquí evidente y un más allá cuya existencia patentizan, resuelve en parte la excesiva

adecuación a los sistemas mundanos de representación¹⁰. Los ángeles son a la vez la legión celestial y la tropa mediadora, cuya presencia manifiesta un efecto de especularidad ideal. Ocupan en el cielo, alrededor de la *Maiestas*, estos mismos ángeles –que intervienen hasta en los poemas épicos– el lugar en la tierra de los que mandan, cleros, guerreros o monarcas en la defensa del Señor. Estas singulares presencias, serenas y tranquilizadoras son las que nos enseñan las plagas y los juicios, a la Madre y al Salvador. Libres y espirituales, servidores del Creador, los ángeles transmiten sus mensajes y voluntades. Si recordamos que son los benedictinos, que recuperaron la iglesia hispana para Roma, los que promueven la devoción a los ángeles, podemos ver en ellos el elemento conciliador .

No obstante, ya que todavía no se ha impuesto el modelo del ángel protector ni del de la guardia siguen siendo los personajes de la vida real, los comanditarios Fernando y su hija Urraca en el románico San Isidoro, el obispo Mauricio y los reyes del balcón de la catedral de Burgos los que humanizan el conjunto bíblico situándolo en un tiempo cercano, lo que a la vez asume su propia integración en la eternidad y restaura una autoridad y una potencia cuestionadas. La confusión de los tiempos permite el acceso a la lectura simbólica. Además esta proximidad física hace familiar y segura la casa de Dios en cuyo umbral se sitúan los obispos.

La búsqueda de los contornos del Sujeto Cultural ha permitido que aparezcan dimensiones otras que la que se hubiera podido pensar como definitivamente determinante, la clerical. La manifestación de pretensiones hegemónicas de parte de una institución monárquica que evoluciona en relación con la Iglesia se ha infiltrado en el discurso, revelando su ansia de dominar la tierra y las relaciones sociales. La Guerra y la Justicia se han encontrado disfrazadas pero activas bajo el discurso clerical.

¹⁰ Faure, p. 47: « leur rôle n'est pas seulement de mettre en mouvement des images et de les rendre narratives, par un code symbolique approprié, mais de dévoiler temporairement un espace et un temps autres que l'espace-temps terrestre. ».

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BASCHET, J. (2004), *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier, collection historique.
- CATTIN, Y. et FAURE, P. (1999), *Les anges et leur image au Moyen-Âge*, Zodiaque.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Collection Études sociocritiques, éditions du CERS.
- DAVY, MM. (1977), *Initiation à la symbolique romane*, Champs, Flammarion.
- DEBRAY, R. (2001), *Dieu, un itinéraire*, Paris, éditions Odile Jacob.
- DURLIAT, M. (1990), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne.
- FREEBERG, D. (1989), *Le pouvoir des images*, Gérard Montfort éditeur.
- LE GOFF, J. et SCHMITT, JC. (1999), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard.
- RAIMOND, J. (2001) "L'Apocalypse et le Jugement dernier, et la structuration du sujet culturel médiéval". Cahiers du GRIMH, n° 2, "Images et divinités", pp. 311-325.
- SANTIAGO, *la catedral y la memoria del arte*, edición a cargo de Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Consorcio de Santiago, Biblioteca científica compostelana, 2000.
- SCOBELTZINE, A. (1973), *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, collection TEL.
- SCHMITT, JC. (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris Gallimard.
- TOUBERT, H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf.
- YARZA LUACES, J. (1998), *Beato de Liébana, manuscritos iluminados*, Moleiro editor.

GOYA Y LA CRISIS DEL SUJETO CULTURAL EN LAS POSTRIMERÍAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Jacques Soubeyroux

Université Jean Monnet de Saint-Etienne

El proyecto de esta comunicación es una aproximación al sujeto cultural en la España de las últimas décadas del Antiguo Régimen a partir de la obra de Goya. Esta aproximación se realizará concretamente a través del estudio iconográfico de dos cuadros y de algunos grabados de *Los caprichos* y del análisis de una memoria del artista, en los cuales se tratará de mostrar cada vez cómo se articulan los elementos de origen transindividual con los que corresponden al inconsciente del sujeto. Mi postulado inicial es que las obras y el texto analizados no son realidades autónomas que pueden estudiarse fuera de su contexto histórico de producción, sino productos culturales que sólo adquieren su plena significación si los enfocamos dentro de las instituciones en que se crearon. Estas instituciones que servirán de marco para nuestro trabajo son la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Corte (el mecenazgo real) que pueden considerarse como sujetos colectivos, verdaderos A. I. E., en que se objetiva la ideología de la monarquía ilustrada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

GOYA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Partiré de una fórmula del sociólogo Pierre Bourdieu quien afirmaba en un esbozo para su propio autoanálisis: « Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait » (Bourdieu, 2004: 15). Es obvio que, tratándose de un artista, el primero de estos « campos », o sujetos colectivos, es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752.

Esta academia conoció una larga gestación desde el proyecto inicial de 1726 hasta su apertura en 1752 y los estatutos definitivos que la rigieron a partir de 1757. Es que, en contra de la fundación consensual de la Real Academia de la Lengua en 1712, la creación de una academia de Bellas Artes atizaba las rivalidades existentes entre los artistas (pintores, escultores, arquitectos) y los gremios de artesanos que habían obte-

nido, gracias a la protección del Consejo de Castilla, prerrogativas impugnadas por los artistas. Los estatutos aprobados en 1757 eran una decisión política del gobierno ilustrado de Fernando VI que inauguraba una nueva jerarquía social: acababan con los privilegios de los gremios que pasaban bajo control de la academia para los asuntos artísticos y atribuían a ésta competencias para regentar la vida artística española dictando las reglas que todos deberían seguir. Además garantizaban, por lo menos teóricamente, la libertad profesional de los artistas y les atribuían los privilegios de la nobleza personal estableciendo así una distinción radical entre los académicos de número y los simples artesanos. Sin embargo estos estatutos de 1757, redactados de orden del ministro Ricardo Wall, nombrado protector de la institución, distaban mucho de satisfacer las reivindicaciones presentadas en el proyecto de reglamento de 1747 por el escultor Felipe de Castro en nombre de los artistas: éstos estaban separados del poder en las instancias de dirección de la Academia que funcionaban bajo la autoridad de un protector y de consejeros nobles nombrados por el rey. De modo que, apenas reconocida oficialmente, la profesión de artista estaba sometida, aún más que antes, al poder real, lo que Claude Bédat, en su tesis sobre la Academia de San Fernando, resume con la fórmula: « *Hors de l'Académie, point de salut artistique* » (Bédat, 1974: 62).

Para obtener el título de académico de número, un artista debía presentar una prueba de examen que era valorada por la junta ordinaria de la institución. Su Cristo crucificado (véase ilustración nº1 al final de esta comunicación) es el cuadro presentado en 1780 por Goya y aceptado como *prueba de examen* por la junta académica. Sin extenderme en cuestiones artísticas, abordaré el estudio del cuadro desde una perspectiva sociocrítica, tratando de mostrar cómo se manifiesta en él la doble dimensión, inconsciente y transindividual, del sujeto cultural.

El primer punto que creo necesario subrayar es la oposición entre aspiración y frustración, en que insiste Edmond Cros al analizar la emergencia del sujeto cultural (Cros, 2005: 65-66). Concretamente se trata aquí del deseo (no satisfecho) que Goya había manifestado muy joven de ingresar en la Academia ya que había presentado su candidatura dos veces sin éxito, la primera en 1763, a los diecisiete años, apenas acabado su aprendizaje en el taller de Luzán en Zaragoza, y luego en 1766, cuando trabajaba ya en el taller de Francisco Bayeu en Madrid. Podemos imaginar la frustración que experimentarían el artista que tuvo que esperar catorce años más, hasta la edad de treinta y

cuatro años, para ser reconocido por las autoridades académicas. Este deseo de reconocimiento se complementa con el de sobresalir en el género de la pintura religiosa. Recordemos que si Goya había adquirido cierta fama antes de 1780, era primero como pintor de escenas religiosas, con los frescos del Pilar (1772) y de la cartuja de Aula Dei (1774), y que la pintura religiosa seguía considerada en aquella época como el género preeminente, lo que hacía del artista un mediador entre Dios y los hombres, idea que vamos a encontrar en adelante bajo la pluma del mismo Goya. El tema elegido aquí, el del Cristo agonizante, era el tema religioso por excelencia que ocupaba un lugar privilegiado a la vez en la tradición pictórica nacional (pensar en el *Cristo* de Velázquez) y en el imaginario español por los valores trágicos que vehiculaba, de particular aceptación en un pueblo profundamente católico como era el pueblo español del siglo XVIII. Un tema que, además de ser bien acogido, había de permitirle dar la prueba de su maestría y de su habilidad técnica.

Pero es precisamente en el tratamiento del tema, o sea el nivel en que se supone que había de aparecer la originalidad del artista, donde se manifiesta más claramente la huella del sujeto transindividual. Lo que llama la atención en seguida en el cuadro es la ausencia de violencia y de cualquier huella de sangre. Este « *christus dolens* » se presenta como una imagen serena, carente de dramatismo y de todo signo de dolor, en que destaca la perfección del modelado del cuerpo y donde la fuerza expresiva se ha concentrado en la cabeza apenas inclinada hacia la izquierda. Estamos ante un desnudo académico, en ruptura total con el efectismo del barroco. La perfección anatómica de este cuerpo joven y hermoso es conforme a la estética neoclásica definida por Mengs hasta recordar el modelo de otros desnudos pintados por el maestro austríaco, particularmente el de Perseo en su representación de *Perseo y Andrómeda* (1770-1776). Goya mostraba así su capacidad para apropiarse la estética dominante, lo que explica la recepción muy positiva de la obra en la academia y en su tiempo, y también la tibieza de la crítica posterior.

Su elección como académico de número le permitía a Goya acceder a una categoría nueva y le otorgaba una legitimidad y una independencia que no poseía hasta entonces y que manifestó desde el año siguiente con motivo de obras realizadas en la basílica del Pilar que provocaron un conflicto estético con su cuñado Bayeu, el cual degeneró pronto en conflicto de autoridad. Esta independencia, la volvemos a encontrar en una memoria

en respuesta a una consulta de los profesores de la academia sobre un proyecto de reforma de la enseñanza impartida, redactada por Goya que ocupaba el cargo de director adjunto de la pintura desde 1785, además de el de Pintor de Cámara del rey Carlos IV desde 1789. He aquí lo esencial de este texto del 14 de octubre de 1792:

Cumpliendo por mi parte con la orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el estudio de las artes, digo: que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la pintura; tampoco se debe prefiar tiempo de que estudien geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás artes, como tenemos los ejemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro por significar cuanto Dios ha criado [...]

Aníbal Carche resucitó la pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, mejores que cuantos profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método [...]

No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los pintores que hemos conocido de más habilidad, y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender), ¿cuántos discípulos han sacado? ¿En dónde están estos progresos? ¿estas reglas? ¿este método? [...]

Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias, y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar más en su inge-

nio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; ésta es la verdadera protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último, Señor, yo no encuentro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este, o aquel estilo, en la pintura. (Canellas, 1981: 310-312).

No me es posible desarrollar aquí un análisis detallado de este largo texto y me contentaré con resumir las conclusiones convenientes para nuestro propósito. A nivel temático, esta memoria se presenta como un panegírico de la nobleza del arte de la pintura y de la profesión del pintor, a la cual se atribuye un carácter divino («los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado»). Esta nobleza del arte justifica la crítica de las reglas y del método autoritario de enseñanza impuesto en la academia que rebajan al artista y constituyen un insulto para su honor. Una crítica rotunda, dirigida tanto contra la orientación estética inaugurada por Mengs como contra el poder de unos consejeros ignorantes de los problemas artísticos, a través de la cual se manifiesta el resentimiento del artista por la coacción que ejerció sobre él la institución académica y que anticipa la renuncia a su cargo de Director de la pintura en 1797, oficialmente motivada por su sordera.

La denuncia de esta coacción se evidencia en el texto semiótico con una red de signos que proceden del campo léxico de la política y que crean una estructura significativa dialéctica fundada en la oposición entre « libertad » y « opresión » con las ocurrencias siguientes: « libremente », « liberal », « liberalidad », « plena libertad » VS « desterrar », « sujeción », « opresión » y « oprimir », « poder », « despóticos » y el adjetivo « servil » repetido. Este texto semiótico inscribe, dentro del panegírico tradicional de la pintura, una reivindicación política bien marcada cronológicamente, ya que utiliza el léxico político liberal que iba penetrando en España a raíz de la Revolución francesa. La utilización por Goya de este léxico político convierte este texto en un alegato por la libertad que hace de la academia de bellas artes un paradigma del sistema jerárquico opresivo de la sociedad del antiguo régimen y que tiene pues un verdadero

alcance político y social. A través de la alabanza del « genio » del pintor (« dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos »), Goya reivindica la libertad de cualquier individuo para crear o sea una nueva jerarquía fundada en el « mérito » (otra palabra del texto) porque, como lo dice en la memoria, « las obras han creado los hombres grandes ».

2. LOS CAPRICHOS

En la colección de ochenta grabados de los *Caprichos*, publicada en 1799, volvemos a encontrar esta misma dialéctica *libertad VS opresión* a través de la denuncia de las relaciones sociales de dominación y violencia que rigen toda la sociedad española de finales del antiguo régimen:

- dominación física de la nobleza sobre los campesinos representada en el grabado 42 (véase ilustración nº2) por los dos burros de pelaje brillante, con espuelas en las patas, que cabalgan a dos campesinos agobiados por el peso. Goya reactualiza aquí el tópico del mundo al revés pero lo renueva con la alegoría social de los burros que representan simbólicamente la opresión feudal y las cargas que recaen sobre los trabajadores más pobres, como lo subraya la leyenda *Tú que no puedes...* . Una opresión que volvemos a encontrar en dos otros grabados de la segunda parte de la colección: el 63 en que el noble montado en un burro tiene cabeza y garras de ave de presa y el 77 en que un esqueleto de aristócrata montado en un campesino rejonea a otro campesino doblado bajo el peso de su carga;
- dominación espiritual del clero sobre el pueblo ignorante y supersticioso, representado por esas mujeres arrodilladas que adoran un espantapájaros cubierto con un hábito monacal (grabado 52) o denuncia de la hipocresía subrayada por la actitud recurrente de juntar las manos para rezar y del motivo del rosario, atribuidos ambos casi siempre a viejas celestinas;
- opresión de la inquisición denunciada en los grabados 23 y 24 que representan dos momentos del proceso judicial: la lectura del acta de acusación que escucha el reo vestido con el traje de infamia, bajando la cabeza, y el desfile del condenado hacia la

hoguera, montado en un burro y acompañado por dos alguaciles, en medio de una muchedumbre hostil;

- violencia de la justicia civil representada por tres graves magistrados que están desplumando una polla (grabado 21);

- violencias cometidas por los padres sobre sus hijos con tres modalidades distintas: la mala educación fundada en el miedo al coco (lámina 3), el motivo tópico del matrimonio desigual con esa muchacha vendida por sus padres a un viejo rico y deforme (lámina 14), y la violencia irracional de la madre que pega a su hijo porque « quebró el cántaro » (lámina 25);

- violencia de las instituciones sociales, particularmente de la ley del matrimonio figurada por esa enorme ave de presa posada sobre la cabeza de una pareja atada a un árbol que lucha desesperadamente por separarse (grabado 75). La leyenda, puesta en boca de la pareja, *¿No hay quien nos desate?*, es una llamada al lector-espectador al mismo tiempo que una condena inequívoca de la indisolubilidad del matrimonio.

El proyecto satírico de Goya puede parecer poco original porque parte de las mismas premisas y reutiliza los mismos temas que los discursos de los intelectuales ilustrados que denuncian los vicios de la sociedad en nombre de la razón omnipotente. Pero la estructuración de los *Caprichos* difiere profundamente de la de los informes socioeconómicos de los pensadores ilustrados. La estructura significativa de toda la colección se fundamenta en el ideosema *ocultar VS desocultar* introducido desde la segunda lámina (véase ilustración nº3) por el signo de la máscara: la novia sube al altar para pronunciar el sí matrimonial con un antifaz que disimula sus ojos y una máscara grotesca detrás de la cabeza que revela sus deseos secretos. Este signo de la máscara se desarrolla después gracias a las representaciones alegóricas (asnos, monos, papagayos, ratas, monstruos mitad animales y mitad hombres) que invaden toda la colección. A la máscara que oculta y desoculta a la vez, se opone el espejo que dice la verdad: en el grabado 55, *Hasta la muerte*, la imagen reflejada en el espejo destruye las ilusiones de la vieja, mientras que el grabado 41, *Ni más, ni menos*, en que el mono pintor idealiza el retrato del burro noble, puede leerse como una denuncia de la ocultación. Este ideosema convoca las tradiciones gestuales y verbales del carnaval, vehículo de la contestación de la autoridad, que funcionan como una estructura de mediación a través de la cual se representan las relaciones sociales. Una representación tanto más subversiva cuanto que, a

lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, antes del motín de Esquilache y todavía más después de él, se multiplicaron las órdenes contra el disfraz de carnaval que « establecía una odiosa e indecente igualdad entre todos los órdenes del Estado y confundía con frecuencia el Grande de España con el último mendigo »¹. Máscaras, disfraces, prácticas carnavalescas (jeringas, fiesta del asno, caza de gallos) y sobre todo inversiones (alto/bajo, derecha/izquierda), en particular tópico del mundo al revés comentado ya, configuran así una representación carnavalizada de las relaciones sociales en los grabados que está reforzada por la presencia de una red de signos pertenecientes a la cultura popular (refranes, dichos proverbiales) en las leyendas. A estos elementos hay que añadir el procedimiento recurrente de la antífrasis y el juego sobre el doble sentido de los sintagmas (« estar caliente », « tener asiento », « hilar delgado », etc.) que también se inscriben en esta estructura de desocultación de un comportamiento transgresor (Soubeyroux, 1981: 114-118). El ideosema *ocultar VS desocultar* constituye así el elemento determinante que estructura la representación de la sociedad y presta una fuerza particular a la sátira.

GOYA Y EL MECENAZGO REAL

En la sociedad del Antiguo Régimen el mecenazgo real era, más aún que el de las grandes familias nobles como los Osuna, que fueron los primeros protectores de Goya, la vía privilegiada para acceder a los más altos destinos ya que el monarca era el único que podía otorgar cargos oficiales que conferían a los artistas una legitimidad política, al mismo tiempo que un sueldo apreciable, a cambio de la más « pronta y rendida obediencia a las Reales Ordenes » (Canellas, 1981: 329). De manera paradójica, esta relación de subordinación se había acentuado con el sistema del despotismo ilustrado que había originado, a causa de la doctrina regalista promovida por los mismos ministros ilustrados, un fortalecimiento del absolutismo real considerado como la única fuerza capaz de modernizar la sociedad limitando los privilegios de la nobleza y del clero.

Desde 1779 Goya, como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, había solicitado el título de Pintor del Rey que sólo le confirió Carlos III en 1786, pero la subida al trono de Carlos IV significó una aceleración de su carrera

¹ « Segunda respuesta fiscal sobre embozos, capas largas y sombreros de tres picos », Archivo del Conde de Campomanes, legajo 27/5. Véase Soubeyroux (1978).

áulica ya que fue nombrado Pintor de Cámara en 1789. Durante toda la década de 1790, Goya multiplicó los retratos del monarca y de su esposa María Luisa que le valieron la consagración suprema como Primer Pintor de Cámara en 1799. Confirmado así como retratista oficial del reinado, Goya pintó en 1800 *La familia de Carlos IV* (véase ilustración nº4) que sin duda alguna constituye la cumbre de su carrera áulica.

Este cuadro grande reúne a los trece miembros de la familia real que aparecen formando un como friso ante nosotros: detrás de ellos, en la parte izquierda oscura del lienzo, Goya se representa de pie ante un enorme caballete, como Velázquez se representaba en *Las Meninas*. El cuadro reivindica así explícitamente un modelo que subvierte a dos niveles. Hay primero un juego diferente sobre la visibilidad. En las dos obras los personajes miran hacia la exterioridad del cuadro, pero en *Las Meninas* sus miradas convergen hacia un punto focal, la pareja real, que aparece reflejada en el espejo del fondo, integrando así en el espacio del lienzo un lugar invisible para el espectador (Foucault, 1969: 24). En *La familia de Carlos IV*, no hay ningún punto focal hacia el cual convergerían sus miradas: cada personaje mira delante de sí, hacia la exterioridad, hacia el espectador o hacia la nada. O más bien, debemos suponer que mira su propio reflejo en un espejo invisible situado entre ellos y el espectador, en el cual el pintor, que está detrás de la familia real, vería reflejada la imagen de cada uno de ellos y podría retratarlos con total fidelidad (Licht, 2001: 94). Este espejo funciona como un cristal de aumento, verdadera « quintaesencia de la mirada » (Todorov), que permite al artista sondear la personalidad profunda de los personajes. Cada miembro de la familia real ostenta su traje de ceremonia más lujoso, sus joyas más brillantes y sus decoraciones, símbolo del poder monárquico, pero todos esos « detalles emblemas » (Daniel Arasse) no son sino otras tantas máscaras destinadas a ocultar la mediocridad de estos hombres y estas mujeres, que nos revela Goya subrayando su actitud torpe y su vanidad ridícula. No se puede hablar de sátira, pero sí, por decirlo con palabras de Fred Licht, de « la révélation impitoyable de l'insignifiance de la personne humaine » (Licht, 2001: 107). *La familia de Carlos IV* rompe así completamente con la tradición del retrato real ilustrada por Rigaud o Van Loo que representaban un arquetipo del monarca, encarnación del poder, sublimado según las exigencias de la « conveniencia » (Carducho) y la teoría del « doble cuerpo del rey » (Pommier, 2003: 11). En el cuadro de Goya, por lo contrario, no hay ninguna idealización: el parecido físico de los personajes es esencial,

como lo demuestra el esbozo del retrato de cada uno que realizó el artista como trabajo preparatorio antes de reunirlos en el lienzo. Como en los *Caprichos*, el ideosema *máscara VS desocultar* sirve para hacer visible todo lo que estaba oculto detrás de las máscaras de la comedia social. Goya inaugura así otra manera de representar la realidad que tiene un alcance eminentemente político porque rompe con la sublimación tradicional del retrato real para darnos una imagen totalmente desacralizada de la realeza. Oponiendo el parecer al ser, sus retratos reales nos invitan a tomar conciencia de la inadecuación que existe entre la nobleza de la institución monárquica y el individuo que se apoderó de ella utilizándola como una máscara para ocultar su mediocridad. Si estos retratos no significan todavía la ruptura del artista con la monarquía de cuyas instituciones sigue estrechamente dependiente, atestiguan por lo menos un divorcio radical con sus representantes.

Pero la presencia de un espejo invisible delante de los personajes de *La familia de Carlos IV* tiene otra implicación importante al nivel de la representación del artista retratando a los reyes. En contra de la imagen triunfante de Velázquez, que luce la cruz roja de la orden de Santiago en el pecho, Goya nos da de sí una imagen truncada, limitada a la cabeza y a la parte superior del pecho, que corresponde materialmente a la imagen del artista que se mira en el espejo, en parte oculto detrás de la familia real, y que también al nivel psicoanalítico refleja sus contradicciones interiores. Contradicción entre la satisfacción de haber ascendido hasta el destino más alto para un artista en la jerarquía de la sociedad del antiguo régimen y de poder posar al lado de la familia real, y la desilusión originada por la toma de conciencia de la mezquindad de esta familia real y de la nada que representan estas apariencias tan brillantes. Lo que nos remite de nuevo al ideosema *máscara VS desocultar*.

CONCLUSIÓN

El acercamiento interdisciplinario que hemos utilizado y que asociaba la sociología, la historia del arte, la estética, la historia política y la historia social, nos permitió poner de manifiesto la estructura significativa de algunas obras de Goya en un momento clave de su producción. Este acercamiento se justificaba porque las obras examinadas no son la representación objetiva de una realidad histórica, sino una proyección imaginaria, inte-

rriorizada, de esta realidad que, más allá de la persona del artista, nos interesa porque revela las contradicciones de la formación social y la crisis del sujeto cultural a finales del XVIII.

Estas contradicciones se manifiestan desde el nivel del espacio, institucional o estético, de producción de las obras. Tratamiento ambivalente de aceptación y rechazo de las dos instituciones –la academia de Bellas Artes y el mecenazgo real- que desempeñaron un papel tan importante en la producción de la obra goyesca, ambivalencia que nos recuerda la fórmula de Bourdieu citada al principio « el campo con el cual y contra el cual uno se hizo ». Ser académico de número e integrarse en la élite artística de la Cámara del Rey formaban parte del ideal de cualquier artista de finales del XVIII, pero las críticas rotundas dirigidas por Goya contra las dos instituciones, la una por la excesiva autoridad de su método de enseñanza, la otra por la mediocridad humana de sus representantes, revelan la pérdida del capital simbólico de las instituciones culturales del estado monárquico que también es palpable en otros países europeos en los mismos años (D. Masseau, 1994: 115 y siguientes). Asimismo vimos cómo los diferentes géneros de la pintura –la pintura religiosa, el retrato real-, sometidos a la influencia del mismo contexto histórico, se convierten en otros tantos espacios de contradicción. Estas contradicciones son características de la formación ideológica de una época de transición cuyo eje esencial es la puesta en tela de juicio del presente apreciado en su contraposición con el pasado y con vistas a un posible futuro.

De ahí la importancia de los signos de la temporalidad en cada uno de los documentos comentados, o sea la capacidad del « presente vivo » para reunir y articular las huellas de los múltiples tiempos históricos que lo integran (Derrida, citado por Cros, 2005: 67). Como en todas las épocas de transición, el sentimiento dominante es una cierta inquietud ante las dificultades del presente y la impresión de « decadencia » que produce. Esta inquietud se manifiesta a través de las oposiciones entre sentimientos encontrados -aspiración VS frustración, satisfacción VS desilusión- que constituyen la estructura significativa de los dos cuadros estudiados. También puede explicar la absorción precoz del léxico del liberalismo político que pone en tela de juicio, si no la monarquía misma, por lo menos el funcionamiento del sistema monárquico. Esta inquietud se manifiesta por fin en la memoria de 1792 por la diferencia de tratamiento entre el pasado, cuyo reexamen atento tiene un efecto tranquilizador y la casi inexistencia del

futuro, sugerido por la palabra « adelantamiento », que aparece apenas como un horizonte incierto que hay que construir.

Lo notable, además de la crítica mordaz que origina tal situación, es la presencia en dos universos temáticos y genéricos tan distintos como los *Caprichos* y *La Familia de Carlos IV* del mismo ideosema *máscara VS desocultar* que ya constituía la estructura significativa puesta de relieve por Edmond Cros en varias obras literarias, desde el *Libro de buen amor* hasta la novela picaresca. Si es obvio que el significado del ideosema cambia según su modo de inscripción en la coyuntura histórica del momento de la producción de la obra, es importante subrayar la permanencia del recurso a la tradición carnavalesca como estructura subversiva movilizada en coyunturas distintas, no sólo en la literatura dialógica sino también en las obras artísticas.

Al fin y al cabo, lo que se puede inducir del examen de las obras de Goya durante estas dos décadas finales del XVIII es la imagen de un sujeto cultural en crisis: crisis identitaria originada por las fracturas del orden significante del mundo que arruinan el prestigio de las instituciones -la academia, la realeza- que antes aparecían como los cimientos más sólidos y prestigiosos de la sociedad, sin que aparezcan las bases de un nuevo sistema anunciador del porvenir. Y es evidente que el elemento más revelador de este fenómeno es la crisis de la representación clásica sublimada del poder real a la que seguirá pronto la emergencia del pueblo como actor de la historia en los dos grandes cuadros del *Dos* y del *Tres de mayo*.

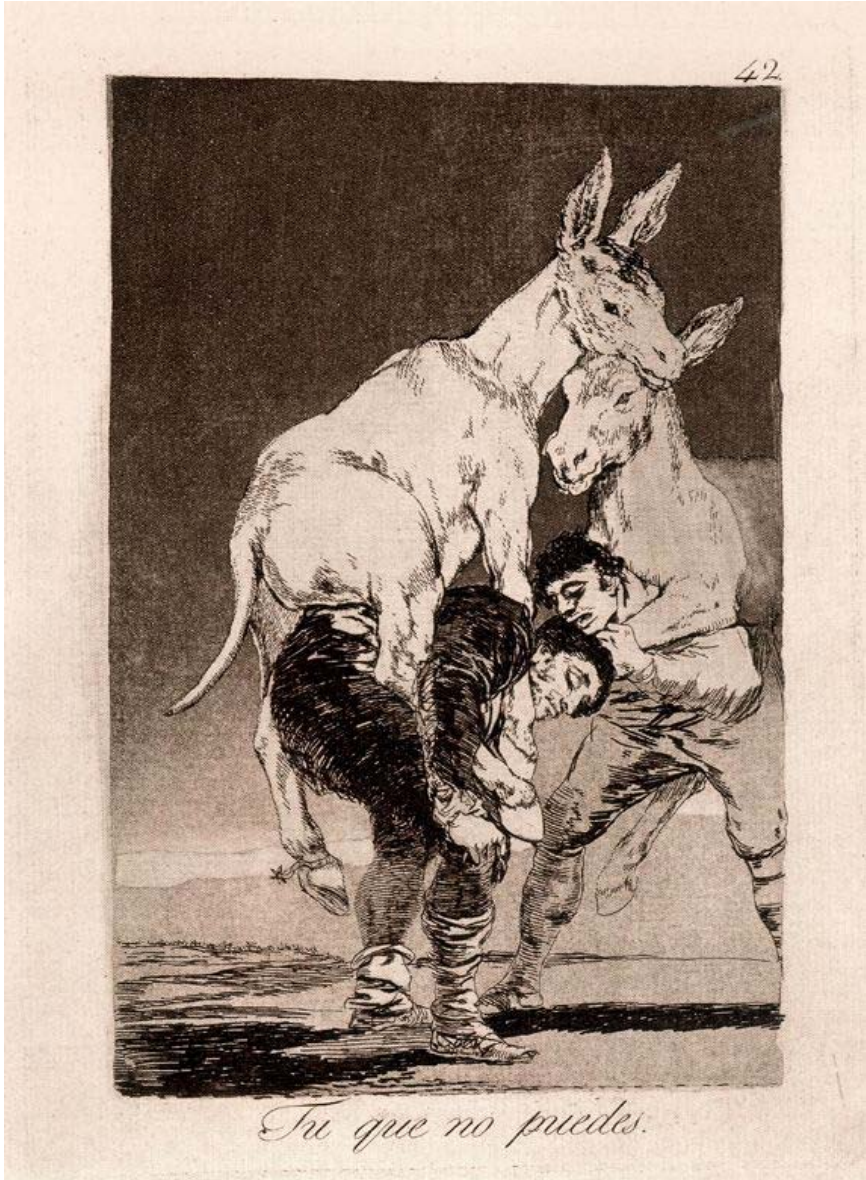
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BEDAT, Cl. (1974), *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, Publications de l'université de Toulouse-Le Mirail.
- BOURDIEU, P. (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Editions Raisons d'agir.
- CANELLAS, A. (1981), *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- CROS, E. (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT, M. (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

- LICHT, F. (2001), *Goya*, Paris, Editions Citadelles et Mazenod.
- MASSEAU, D. (1994), *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F.
- POMMIER, E. (2003), « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », *Les portraits du pouvoir*, Académie de France à Rome.
- SOUBEYROUX, J. (1978), « Le motín de Esquilache et le peuple de Madrid », *Caravelle*, n°31, p. 59-74.
- SOUBEYROUX, J. (1981), « Ordre social et subversion de l'ordre dans les *Caprices* de Goya », *Réflexions sur l'image, Imprévue*, Editions du C.E.R.S., Montpellier.



Goya, Cristo crucificado (1780)



Goya, *Caprichos* (1799), lámina 42



Goya, *Caprichos* (1799), lámina 2



Goya, *La familia de Carlos IV* (1800)

**EL SUJETO CULTURAL (POS)COLONIAL Y DE LA POSCOLONIA:
¿HACIA UNA CRÍTICA LITERARIA PARA LOS
ESTUDIOS HISPANOAFRICANOS?**

Clément Akassi

Howard University

Para Edmond Cros, por haber creado una teoría que, entre otras cosas, ayuda al ex sujeto colonizado a descolonizar su imaginario.

DILUCIDACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS HISPANOAFRICANOS

Ante todo, una aclaración epistemológica respecto al porqué de «estudios hispanoafri- canos» y no «estudios afrohispanicos» como hasta la fecha se han llamado los estudios por y sobre¹ los negros de habla española. En efecto, el hecho de que hasta ahora se había preferido la categoría de “literatura afrohispanica”–la literatura siendo el objeto de estudios que me interesa aquí– tendía a sugerir una discontinuidad/ruptura entre la única comunidad de África subsahariana de habla oficial hispana (Guinea Ecuatorial) y la diáspora africana (los negros de las Américas españolas). En efecto, el «Afrohispanismo» o «Literatura afrohispanica» seguía descuidándose de lo que es la literatura de Guinea Ecuatorial, a pesar de los recientes esfuerzos para visibilizarla dentro de la literatura afrohispanica². La cual está a su vez en pos de su propia «identidad» en la vorá- gine de la literatura latinoamericana. La verdad es que si Guinea Ecuatorial seguía –y sigue– siendo silenciada en las instituciones académicas es porque, desde el trono del *cultural mainstream* (la cultura hegemónica) occidental, representaría una *subalternidad* dentro de otros márgenes culturales como las Américas españolas. El concepto de «lite- ratura hispanoafriicana» que estoy adoptando aquí responde pues a la urgencia de abogar

¹ El “sobre” remite a los negros y a otros grupos humanos como sujetos de la escritura.

² Desde más de un cuarto de siglo ahora, y de manera acelerada desde estos últimos diez años, se multiplican seminarios y cátedras de estudios sobre la literatura de Guinea Ecuatorial particularmente en África (Guinea Ecuatorial; Camerún) y en Estados Unidos (Universidades de Missouri y de Howard); de igual manera de 2007 a 2009, no se ha dejado de organizar coloquios internacionales sobre Guinea Ecuatorial en España y en Estados Unidos.

por cierta alternativa discursiva en el campo de las letras escritas por y sobre los negros de habla española; de interpelar sobre la necesidad de señalar la raíz africana de una literatura en español, por y sobre los negros, dispersos o no; y por ende, significar que todo discurso sobre la literatura negra en lengua española ya no puede prescindir de Guinea Ecuatorial; en definitiva, responder por la afirmativa a la pregunta: ¿pueden los «subalternos» hablar? A continuación, cuando use «literatura hispanoaficana» será para designar la literatura ecuatoguineana; y cuando sea necesario, extenderé la noción a la llamada «literatura afrohispanica», en su acepción actual (=aplicable a la literatura de los negros de las Américas españolas).

DEL POSCOLONIALISMO, DEL SUJETO (POS)COLONIAL Y DE LA POSCOLONIA

En cuanto a la hermenéutica que me servirá de herramienta crítica la pido prestada a las propuestas teóricas de Achille Mbembe (2000; 2001) y Edmond Cros (1995; 2003), dos de las heterogéneas voces de los discursos o teorías poscoloniales³. La heterogeneidad de estos discursos se debe a que tiene un espectro que va de Edward Said y Homi Bhabha a Gayatri Spivak, Achille Mbembe, Edouard Glissant, Paul Gilroy, Edmond Cros, para no ser exhaustivo, ni atenerme a ninguna jerarquía cronológica. Son discursos cuyo objeto, el *poscolonialismo*, está en contrucción: lo cual les confiere un carácter no definitivo; y me lleva también a traer a colación una de las señas de los discursos o teorías poscoloniales, que es la complejidad semántica de su objeto. Porque el *poscolonialismo* sugiere un *a fortiori* temporal, algo que adviene después de la colonización, pero dentro de una diacronía que sigue teniendo algo de *traces* (huellas) y/o de continuidad (y por ende, de dominación) coloniales. El *pos* sugeriría que, pongamos el caso de la literatura, todas las literaturas de los países antiguamente colonizados fueran literaturas poscoloniales. Pero las cosas no son tan simples porque países tales como Estados Unidos o Canadá, pese a haber sido colonias británicas y/o francesas, son vistos en la actualidad como culturas hegemónicas y *no dominadas*. Resultado del desplazamiento o aniquilamiento que los colonizadores y amos blancos –todavía presentes mediante sus descendientes– habían hecho sufrir a los nativos de América; o incluso consecuencia de la esclavitud que habían impuesto a los africanos forzados a la migración. Inclusive, no es

³ Achille Mbembe piensa, por ejemplo, que la heterogeneidad misma de los discursos poscoloniales que se siguen construyendo no autoriza a convertir tales discursos en “teorías”.

raro tampoco que se dude *soto voce* o abiertamente de la poscolonialidad de África porque, según dicha crítica, el continente africano ya obtuvo su independencia, librándose así, de una vez por todas, del ex sujeto colonizador. Está claro que las limitaciones de tal observación son obvias. Primero, porque la independencia en cuestión fue más bien una independencia política. De modo que –sin ni siquiera hacer hincapié en la explotación económica de la que sigue sufriendo el ex sujeto colonizado africano– sobrevive en la actualidad la *colonización* del imaginario africano. En efecto, mediante la supervivencia del idioma «oficial» del ex sujeto colonizador y de la *canibalización* de su cultura, por ejemplo, África sigue manteniéndose en un estatus de *subalternidad* mental. Al respecto, me parece importante recordar que las tensiones raciales en ciertos países de las Américas transcriben también esta relación de subalternidad *en presencia* (blancos y negros siguen siendo los protagonistas de la formación sociocultural como en tiempos de la Colonia). Pues, si bien puede ser dudoso el poscolonialismo de Estados Unidos por haberse convertido en cultura dominante y hegemónica, existen sin embargo los que se quedaron marginados por el *mainstream*, como bien podrían ser los negros, las mujeres y demás minorías; en fin, los que Gayatri Spivak llama los subalternos. Asimismo, cuando la africanaamericana Alice Walker defiende la especificidad de *su* feminismo a través del *womanismo*⁴ (derivado de *womanism*), pretende hablar desde la periferia de las mujeres negras (desde la subalternidad) en la medida en que el feminismo promovido por Simone de Beauvoir –para poner un caso– se movería dentro de un discurso eurocentrista, aburguesado y dominante. En el caso de Panamá, se podría dar el ejemplo de la literatura de Gerardo Maloney, escritor *afroantillano*⁵ cuyos antecesores llegaron a Panamá desde los caribes anglófonos. Ya que cuando reivindica el «*mismo*⁶ derecho/de llamar las cosas en el idioma/que mejor se nos acomoda/cantar calipso» (Maloney, 2008: 79), estoy llevado a saber de qué sujeto colectivo su creación se hace la portavoz. Por si defendiera, en este particular caso⁷, al *afroantillano* que canta «calipso» y que habla inglés también, se me ocurriría saber dónde se sitúa su literatura: ¿en el poscolonialismo del sujeto negro de Panamá o al margen del poscolonialismo del sujeto *negro*

⁴ El neologismo es mío, C. A.

⁵ Procedente principalmente de Jamaica y otras islas caribeñas anglófonas, el afroantillano llegó a Panamá a manos de los estadounidenses responsables de la construcción del canal de Panamá.

⁶ La cursiva es mía, C. A..

⁷ Decimos “particular caso” porque aparte de ser activista en pro de los derechos de todos los negros de Panamá, Maloney tiene una poesía donde la problemática afroantillana es escasa.

*colonial*⁸ con el que entra implícitamente en conflicto lingüístico⁹ en el proceso de construcción de la identidad del sujeto cultural negro de Panamá? Otro interrogante: ¿es posible hablar de literatura poscolonial de los afroantillanos cuando –según las críticas hechas por los negros coloniales– ni siquiera han sufrido la violencia estructural de la colonización española? Estos interrogantes señalan la complejidad poscolonial del sujeto cultural negro panameño/latinoamericano: el negro colonial comparte con el afroantillano, las señas del opreso ante un opresor común, el ex sujeto colonizador; pero paradójicamente, el afroantillano se encuentra en una situación de subalternidad lingüística ante el idioma oficial (el español) –que él habla también pero del que no es «nativo»– en situación de dominación con respecto al inglés traído por el afroantillano. La subalternidad de éste se puede comprobar hasta en cómo la doxa lo nombra (despectivamente): es un «chombo», como se diría «nègre» en Francia o «nigger» en Estados Unidos. Si ahora volviera al caso de África, se me ocurriría la pregunta siguiente: si bien la violenta relación colonial entre Europa y África ha significado una colonización del imaginario africano¹⁰, ¿es posible dar a ver además una literatura poscolonial africana con las tensiones coloniales reproducidas como en las Américas? En el caso de Guinea Ecuatorial, país de perversa democracia sin opositores, ¿cómo narrar la nación, pues?; ¿cómo negociar o renegociar el contrato social/ciudadano cuando, para retomar las palabras de Mbembe, «el enemigo ya no es el colonizador sino el ‘hermano’», el ex sujeto colonizado en el poder? ¿Cómo encontrar las claves de interpretación de la producción literaria ecuatoguineana si ésta es precisamente una de las voces olvidadas; una de esas voces subalternas de las letras hispánicas? Para responder a estas preguntas, me parece oportuno llegar al eje definitorio, pero definitorio a grandes rasgos, de lo que son los discursos o teorías poscoloniales. Cabe decir enseguida que este eje con varias entradas es la matriz ideológica misma de los discursos poscoloniales.

El primer y central rasgo es que los discursos poscoloniales son una alternativa al discurso dominante y eurocentrista sobre la (pos)modernidad. Los demás rasgos, que

⁸ El *negro colonial* en Panamá es aquello que fue traído mediante la trata de esclavos y que adoptó la lengua del amo, es decir el español. Precede históricamente al afroantillano en Panamá.

⁹ Aunque en 1941 se les negó oficialmente a los afroantillanos su ciudadanía por hablar inglés no creemos mucho en un debate de fondo sobre dicho conflicto lingüístico porque de todos modos, son ambos grupos humanos, genotipos africanos y desde luego, han compartido a través de la historia las vejaciones y los estigmas del mismo colonizador blanco.

¹⁰ Las manifestaciones de esta colonización del imaginario podrían ser la enajenación lingüística, cultural y religiosa, por ejemplo.

son consecuencias directas del primero, se estructuran en torno a las propuestas teóricas esgrimidas por los portavoces de tales discursos. Aunque todas las propuestas me parecen pertinentes, sólo las de Cros y de Mbembe dan algunas claras pistas de acercamiento a la literatura hispanoaficana. Las razones para tal afirmación se encuentran en el contexto de producción de sus respectivas hermenéuticas. Mbembe es, entre las voces autorizadas de los discursos poscoloniales, el único historiador, filósofo de la política, pensador y teórico africano quien, además, escribió *De la postcolonie* (2000; *On the postcolony*, 2001), ensayo sobre la peculiaridad del poscolonialismo africano; mientras Cros, a mediados de los años 90, publicó *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse* (1995; *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, 2003). Este libro no sólo se podría insertar entre los materiales de obligada consulta en el campo de los estudios culturales sino también en el campo de los estudios poscoloniales. Ya que Cros describe en él cómo la relación violenta (de *irrepresentabilidad del Otro*) entre el colonizador español y el colonizado de las Américas españolas –y por extensión, añadiría yo, entre el colonizador español y el colonizado ecuatoguineano– ha cambiado para siempre la «identidad» de los sujetos de la Colonia. En efecto, del choque colonial, ha nacido el concepto operativo de *sujeto cultural (pos)colonial*¹¹. Éste, según Cros, ya no puede tener una identidad fija sino movediza, ambigua, ambivalente (“crisis de identidad”) por el propio contacto colonial y viene a ser considerado como un sujeto cultural (pos)colonial «a la vez indisociable (colonizado y colonizador *alternativamente*) y sin embargo profundamente y para siempre *difractado*¹²» (Cros, 1995: 53). Para Cros, la relación colonial ha producido un tipo de sujeto cultural (poscolonial) que, entre otras vertientes identitarias, es de tipo *híbrido*: sujeto colonizador y colonizado, indisociable para ser breve. Por su complejidad, el planteamiento crosiano de la *hibridez* del sujeto cultural poscolonial es interesante a la hora de acercarse a la literatura hispanoaficana. Pero aquí es donde se me antoja hacer hincapié en la particularidad de Cros ante la *hibridez* tal y como planteada por Homi Bhabha, uno de los más estudiados en el campo de los estudios poscoloniales. Es cierto que en su libro clave *Location of culture* (1994; *El lugar de la cultura*, 2002), Homi Bhabha prolonga una reflexión, empezada en la

¹¹ Cros habla extensivamente de “sujeto cultural colonial” y recurre al “sujeto poscolonial” al final de su capítulo “El sujeto cultural colonial: la irrepresentabilidad del otro” (41-57). Incluso, en la versión actualizada de *La sociocrítica* (2009), Cros discurre aún más sobre el poscolonialismo.

¹² Las cursivas son mías, C. A.

introducción a *Nation and Narration* (1990; *Narrando la nación*, 2000), donde afirma (como Cros) que el sujeto colonizador o/y hegemónico occidental ya no se mueve en un lugar poscolonial de cultura auténtica. Añade que dicha cultura híbrida está *contaminada* por el *Salvaje*, el *Sur*, el *Este*, el *Tercermundo*, el *Obrero*, etcétera. Como se podría observar, uno de los problemas de la postura de Homi Bhabha es que lleva la hibridez hasta sus últimas consecuencias: es decir que la transforma en una hibridez idealizada (Bhabha mismo temía que se le acusara de «voluntarismo burgués») donde se borran las diferencias y los conflictos vigentes en cualquier formación cultural, llámese poscolonial o no. Todo pasa como si, en la tesis de Homi Bhabha, el colonizador y el colonizado estuvieran en una formación cultural donde el ex sujeto colonizador no tendría prácticas culturales de dominación. Otra aporía es que Homi Bhabha queda alejado –a su pesar, quizás– de las preocupaciones del ex sujeto cultural colonizado por España, al sustituirlo por abstracciones/arquetipos como *Salvaje*, *Sur*, *Este*, *tercermundo*, *Obrero*. En este contexto, la complejidad del *sujeto cultural poscolonial* de Cros me ha parecido como una posible clave hermenéutica para acercarse a la literatura hispanoafricana. Ya que Cros no sólo propone un sujeto cultural (poscolonial) históricamente modificado (“indisociable” del Otro) sino también alternativamente (en ciertos casos) *dominante*, como bien lo podría ser el *criollo/blanco* ante el sujeto negro en las Américas; el negro colonial ante el «subalterno» (lingüístico) *chombo/negro* antillano de Panamá; el hombre africano ante la mujer africana o el poder africano ante el propio «subalterno» y «hermano» africano. Además, la idea pivotal de Cros es que el sujeto cultural poscolonial es un sujeto en conflicto, en tensión (“difractado”) en la medida en que el sujeto colonizador (blanco) y el sujeto colonizado (negro) –que lo con/informan– están *también* en un proceso de conflicto/tensión permanente a la hora de construir la identidad y/o de representar al Otro. Así del conflicto racial en las Américas españolas; de la «protección» de la *cultura nacional* contra los «cayucos», «las pateras» u otras representaciones cosificadas del negro en España o en Europa; de la perversa relación entre la ex metrópoli y la ex colonia donde ésta viene percibida, en las prácticas políticas y económicas, como la «subalterna» de aquélla. El planteamiento de Cros parece coincidir con las preocupaciones de Mbembe al dar una pista clave de respuesta a la interpelación de éste: ¿qué hacer cuando el enemigo ya no es el colonizador sino el ‘hermano’, *le frère*?; entendiéndolo por «enemigo» y «hermano», el propio sujeto afri-

cano, detentor del poder poscolonial y reproductor de aquella violencia colonial hacia otros africanos (sus conciudadanos, sus «hermanos»). Digamos que la *episteme* de Mbembe es un eco de una de las tesis centrales de los discursos poscoloniales. Y está expuesta de la manera siguiente: la violencia de la empresa colonial no radicaba sólo en la violencia del modo de producción esclavista o del trabajo forzado colonial sino también en la violencia de la colonización del imaginario y sus mitos. Es decir: universalismo del humanismo occidental, cristianismo civilizador, superioridad cultural de los conquistadores/colonos y el mito subsiguiente de que las «razas de color» (¿pero cuál de las razas no tiene color?)— son razas sin Historia. Esta hipótesis de trabajo informa el ensayo de Mbembe cuyo concepto operativo de *poscolonia* nos interesa aquí. Para Mbembe, la poscolonia sugiere la violencia estructural de los poderes absolutos —donde los haya— como legado de la relación colonial misma (2000: 139-140). Incluso, como Cros, Mbembe piensa que la relación colonial había fomentado cierta no-representabilidad del Otro. Es decir que la única forma para el sujeto colonizador de representar al sujeto colonizado era mediante la violencia o la satanización/diabolización. De modo que para mí, la poscolonia de Mbembe hace advenir un sujeto (el «hermano-enemigo») que llamo el *sujeto de la poscolonia*, sujeto de poder y reproductor de la figura del sujeto colonizador. A éste se contraponen el *sujeto cultural poscolonial*¹³, pero el sujeto difractado, dominado y en proceso de *resistencia* y de *subversión* en el conflicto que le opone al sujeto de la poscolonia, sujeto de reproducción de las prácticas coloniales del sujeto colonizador. En resumidas cuentas: donde el *sujeto de la poscolonia* reproduce, el *sujeto poscolonial* subvierte. De ahí que pretendemos, por un lado, mostrar a continuación cómo los discursos del sujeto (del poder) de la poscolonia ecuatoguineana se enmascaran ideológicamente bajo la autenticidad identitaria y ciudadana/política para reproducir y mantener la violencia estructural de la Colonia. Por otro, queremos hacer hincapié en el hecho de que el sujeto poscolonial entra en un proceso de transgresión que mediatiza una renegociación/alternativa política, ciudadana y sociocultural.

¹³ A lo largo de este trabajo, he ido usando indistintamente el sujeto poscolonial por sujeto cultural poscolonial; sujeto colonizador por sujeto cultural colonizador y sujeto colonizado por sujeto cultural colonizado.

EL SUJETO DE LA POSCOLONIA VS SUJETO POSCOLONIAL EN LA LITERATURA HISPANOAFRICANA (ECUATOGUINEANA): CASO DE TOMÁS ÁVILA LAUREL Y DE MAXIMILIANO NKOGO

Breves apuntes sobre el pensamiento de Tomás Ávila en Derecho de pernada (2000)

El *derecho de pernada* es a la vez un concepto derivado de las prácticas feudales del medioevo europeo y el título de un ensayo del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila (2000). Remite históricamente a la práctica señorial o despótica de poseer a los seres y a los bienes. Según Ávila, una de las mayores similitudes entre la Edad Media europea y la Guinea Ecuatorial poscolonial es el feudo o mejor dicho la finca y la servidumbre:

Todo el pueblo, desde niños hasta ancianos, estaba obligado a trabajar por el presidente y su familia. Guinea era una finca particular de Macías y sus familiares y amigos. Hasta había desplazamientos desde puntos lejanos para trabajar por la patria, Macías. Pero era un trabajo sin remuneración, en el que se esperaba las muestras de liberalidad del jefe cuando entregaba un sobre de dinero a una comunidad. Ya ni había rubor en convertir el palacio presidencial en banco. Los créditos los daba personalmente el presidente, el dinero del pueblo acumulaba y se acumulaba, para sus gastos y los de su familia. (Ávila, 2000: 14)

El Estado-Nación guineano, en opinión de Ávila, se había convertido en Estado-Plantación (“finca particular”) del primer-Señor-Presidente de Guinea y sigue siéndolo¹⁴. Es de notar también que en el Estado-Plantación, el presidente tenía el derecho de «poseer» al pueblo guineano como quisiera, hasta el derecho de negarle uno de sus derechos sociales: el de ser pagado a cambio de trabajo. La fortuna –como suerte y como bien material– dependía de otro derecho del presidente: la de decidir sobre «la vida o la muerte» social del pueblo. De ahí, creo yo, venían y vienen por ende todas las prácticas perversas del funcionamiento de la nación y del Estado de Guinea Ecuatorial: represión militar y práctica política y económica de índole paternalista y de monopolio familiar. Además, no sería de más incidir en el hecho de que el discurso sobre el *nacionalismo* o la *autenticidad nacional* había servido de acicate a Macías Nguema para rechazar la herencia

¹⁴ La única evocación del siglo XXI basta para aludir a Obiang también que es presidente desde 1979. Barajamos que Ávila elude el nombre de Obiang quizá porque siga viviendo en el país.

española de la manera como se pudiera. Como, por ejemplo, condenar a la Iglesia Católica, cerrar la única biblioteca del país (la Biblioteca Pública de Santa Isabel¹⁵), la Catedral de la misma ciudad y perseguir a muerte a algunos misioneros españoles, únicos encargados de la instrucción de los guineanos (Onomo & Otabela, 2004: 22). Total que el derecho de pernada en los tiempos férreos de Macías Nguema era aquella visión del Estado-plantación, familiar y violenta. Visión que tampoco desapareció porque después del golpe de 1979 y de la promesa democrática, Obiang empezó emplazando el advenimiento –por lo menos formal¹⁶– del multipartidismo en la medida en que pensaba que sólo *Él y a fortiori*, su partido, el Partido Democrático de Guinea Ecuatorial (PDGE), tenían la sabiduría necesaria para mandar en el país (Asangono, 1993: 96-97). Había y sigue habiendo también una voluntad de omnisciencia paternalista llevada hasta sus últimas consecuencias, hasta la caricatura grotesca como por lo menos lo describe Donato Ndongo en una de sus entrevistas:

Y, como yo personalmente he sido durante casi cinco años corresponsal de la Agencia de noticias EFE en mi país, puedo dar testimonio de las presiones y amenazas sufridas. Algunos escritores, para publicar su obra, la pasan antes a la lectura del Presidente de la República para «curarse en salud». Si él lo permite, adelante. Si tuerce el gesto, el libro o artículo se archivan y no ven la luz. (Ndongo, 2008: 201).

Como el poder paternalista pretende ser la única fuente de saber *auténtico*, todo saber entre las manos *aniñadas* del pueblo que no lleve su visto bueno está volcado a la nada. Nótese, al paso, que hasta los escritores ecuatoguineanos, unos de los supuestos depositarios del saber ilustrado, sufren este castigo paternalista. Es de recordar además que por mucho que Obiang hubiera dicho poco después de su golpe de Estado que «Guinea había carecido de bienestar y de normalidad bajo la dictadura de Macías» y que «abogaba por una Guinea mejor» (1993: 181), la verdad es que el despotismo económico es lo que sigue imperando en el país. Meramente porque el segundo recurso natural del país –la madera– está en las manos del primogénito de Obiang mientras el primero, el banquete petrolero, está a cargo del menor de los hijos que son ministros, desde luego.

El derecho de pernada llevado a cabo sucesivamente por Macías Nguema y su sobrino Obiang parece ser una práctica política vigente en muchos países tal y como lo

¹⁵ Hoy, Santa Isabel es Malabo.

¹⁶ Finalmente los partidos fueron autorizados a expresarse –bajo custodia– a partir de 1992.

reconocen el propio Ávila y Mbembe. Ambos, en efecto, están de acuerdo con que la violencia estructural de los poderes absolutos africanos no es sólo un avatar *tribalista*¹⁷ sino más bien una herencia de las violentas prácticas del amo colonial (Mbembe) y de sus viejas prácticas feudales europeas (Ávila); además, ambos se sitúan en una corriente del pensamiento poscolonial que toma en cuenta los intrínquilos de la realidad africana¹⁸. Sugieren que el sujeto poscolonial africano está *ya* en proceso de recuperación de su propia historia al *vestirse* de su propia memoria porque ya no es aquel negro «desnudo» (Glissant) por la esclavitud y la colonización; trata asimismo de *descolonizar* su imaginario y tampoco acepta resignado el papel de *subalterno* impuesto por el sujeto de la poscolonia, ese *hermano-enemigo* africano.

EL SUJETO DE LA POSCOLONIA VS EL SUJETO POSCOLONIAL: TENSIÓN Y CLAVE HERMENÉUTICAS PARA DESENMASCARAR LOS DISCURSOS DE (NO) REPRESENTACIÓN EN CUENTOS CRUDOS Y NAMBULA

El paratexto¹⁹ de la dedicatoria en *Nambula* de Maximiliano Nkogo (2006) reza así: «A Helen Fielding, Fundadora de Nambula» (3). Helen Fielding es la autora inglesa del famoso *Diario de Bridget Jones* (1996), pero su verdadera primera novela era *Cause Celeb* (1994) traducida al español por *Ricos y famosos en Nambula* (1999). En el libro, Rosie, la protagonista, es una joven inglesa desengañada que se traslada a Nambula, un país africano, para trabajar en un campo de refugiados. Pero para acabar con una plaga de langostas, tiene que pedir la ayuda de ricos y famosos de su país. Ella se sirve además de un tono sarcástico para denunciar la relación de condescendencia entre Occidente y los llamados países del «Sur», subdesarrollados o en vía de desarrollo. En cuanto a la novela *Nambula* de Nkogo mediatiza desde luego una intertextualidad de ficción geográfica y al mismo tiempo nos prepara a leerla de acuerdo con el preconstruido ideológico²⁰ de la relación poscolonial entre Occidente y los países africanos. Ahora

¹⁷ Marvin Lewis trata del tema también en su ensayo *An introduction to the literature of Equatorial Guinea. Between colonialism & dictatorship* (2007),

¹⁸ En *De la postcolonie*, Mbembe habla de un pensamiento « afrocentrista » en sus primeras páginas.

¹⁹ El paratexto se refiere a «títulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, notas al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias» (Genette, 1989: p. 11).

²⁰ Como Althusser o Cros, entiendo la ideología como representación; aquí, la representación de las relaciones poscoloniales entre Occidente y países africanos o del Sur.

bien, según Cros, el intertexto no es sólo una mera filiación de un texto 2 a un texto 1 que lo precede sino entra en un mecanismo de reproducción o de desconstrucción operada por la estructura textual. En *Nambula*, tras la obvia intertextualidad geográfica está la desconstruida intertextualidad ideológica ya que a la representación ajena y occidental de *Nambula*:

En la prensa extranjera así como en los comentarios de las sedes diplomáticas muchas personas hablan de Nambula sin conocerla apenas, lo que hace que en ocasiones la pinten más negra de lo que es [...]. Algunos, haciendo alarde de sus conocimientos geográficos, la sitúan intuitivamente en América del Sur; otros en Europa del Norte, y no faltan quienes creen que se encuentra en algún punto cardinal de Oceanía (Nkogo, 2006: 5)²¹,

se contrapone otra, expuesta por el narrador omnisciente:

Sin embargo, Nambula es un pequeño país del África negra, una ex-colonia de varias potencias europeas, enclavada entre elevadas montañas, ríos caudalosos y árboles robustos y fornidos, convertida hoy en un mundo tan complejo y fascinante [...] (Nkogo, 2006: 5).

Nambula redistribuye/desconstruye los discursos de representación del país africano porque entran en un conflicto que inscribe en el texto la presencia de dos instancias narrativas distintas –una del Norte (de Occidente) y Otra del Sur (África)– en vez de una sola instancia narrativa, como en *Ricos y famosos*. Luego, a lo largo del relato, cuando el sujeto de la poscolonia sustituye a la voz de Occidente, la tensión se yergue entre ése (sujeto de reproducción y de poder) y el sujeto poscolonial. De tal manera que donde en *Ricos y famosos*, el sujeto poscolonial africano y « sus plagas » son *objetos* de la narración, en *Nambula*, el sujeto poscolonial (ecuatoguineano) es *sujeto* de la narración omnisciente y, por ende, sujeto de su propia historia. Producido en el mismo contexto del «nguemismo²²» que *Nambula* y publicado también en Malabo, *Cuentos crudos*

²¹ Prueba de la arrogancia del discurso político u oficial occidental, discurso –por cierto heredado de la colonia- de representación del mundo occidental como depositario del saber universal y absoluto, es la lectura que hicimos el día 15 marzo de 2009 en el *Washington Post* (EEUU) donde un hombre proclamado experto en asuntos del SIDA en África del Oeste, se puso a mencionar Kenya y Zimbabwe como tales países de África del Oeste.

²² Es un término de Donato Ndongo para hablar de la dictadura sin fin que sufre Guinea Ecuatorial desde Macías Nguema hasta hoy con Obiang (2008: 256).

(2007) de Tomás Ávila es un libro atrevido²³ donde las referencias geográficas son más claras («Malabo, Guinea», 7) igual que la alusión a las señas discursivas de Obiang («por una Guinea Mejor», 7) es evidente. *Cuentos crudos*, compendio de cinco relatos cortos, sigue el mismo proceso de desconstrucción de los discursos del sujeto de la poscolonial. Así es como, en «Mares de ollas», dos discursos se oponen: por una parte, el del detentor del poder, el sujeto de la poscolonial, «El que firma aquí las cosas» (7) y decreta una ley para prohibir la celebración de la Navidad; por otra, el del sujeto poscolonial a cargo de la narración y que recurre a un discurso paratextual (entre paréntesis) y subversivo para cuestionar:

(Señores, seamos serios y digamos la verdad: ¿qué motivos puede argüir cualquiera, por más mandamás que sea, para anular una fiesta de raigambre universal, una fiesta en la que está en-vuelta tanta gente y en la que se ha gastado tantos recursos?) (Ávila, 2007: 5)

El discurso del sujeto poscolonial es un *fuera del (cuerpo del) texto* que se vuelve también un paratexto social; es decir, un discurso periférico y fuera del discurso oficial que se expresa desde el centro. Tras la implícita e irónica crítica al valor mercantil de la Navidad («fiesta en la que se ha gastado tantos recursos»), creemos ver otra. Es la de la contradicción del poder guineano para con la libertad de culto inscrita históricamente en la constitución de 1982 y reafirmada en el decreto-ley de 1992 –en el relato corto, el decreto-ley está firmado en Malabo en 2004 (7)– en una era de multipartidismo oficial y de petróleo que se pueden rastrear tanto en *Nambula* como en *Cuentos crudos*. Ambos libros coinciden en describir a Guinea Ecuatorial en plena mutación ciudadana y abierta al mundo a través de los símbolos de la Iglesia (2007: 29-33) –antaoño proscrita– y de la presencia extranjera, particularmente de las multinacionales. En este contexto, el poder –que pretende abogar «por una Guinea Mejor» (2007: 7) y «hacer la democracia» (2006: 88)– tiene prácticas ambigüas por reproducir la violencia o el liberticidio vigentes anteriormente. Viene a colación lo que sigue como muestra de tal ambigüedad cuando el sujeto de la poscolonial –representado en *Nambula* por el personaje del sobrino e intercambiable con el personaje del presidente-tío con el que comparte las riendas del poder ejecutivo– tiene que llevar a cabo el interrogatorio de los partidarios de un líder de la oposición falsamente acusado de un golpe de estado y asesinado:

²³ Tomás Ávila (igual que Maximilino Nkogo) vive y trabaja en Guinea Ecuatorial.

Pero nada debe engañarles, se lo digo en serio: a pesar de que aquí se ha decidido hacer la democracia, no vamos a aceptar que unos miserables pongan en entredicho el trabajo que ya hemos hecho y que estamos haciendo. En esto sí que soy muy tajante y preferiría hacer sonar mi pistola antes de que los tribunales dicten sus sentencias. (Nkogo, 2006: 88).

A pesar de la democracia y su postulado de separación rígida de los poderes –ejecutivo, legislativo y judicial–, el sobrino deja claro que el único poder que valga para los tres es la ley personal de la violencia. Una violencia cuyos cómplices simbólicos son a veces las multinacionales. Como explícitamente en *Cuentos crudos*, donde las máquinas represivas, para hacer respetar la orden de prohibición de la Navidad, eran donaciones de una petrolera norteamericana (10-11, 15). Sin embargo, lo que rebasa el afropesimismo (o *guineopesimismo*) en *Nambula* y *Cuentos crudos* es la voz del sujeto poscolonial – que alterna entre el narrador omnisciente y la voz del pueblo– que desconstruye todo cuanto dice y hace el sujeto de la poscolonia. Así que cuando el sujeto de la poscolonia nambulana habla de autenticidad económica y democrática, el sujeto poscolonial nos da a ver una represión apoyada por las multinacionales o nos habla de «auténtico sarcasmo» en cuanto a democracia y desarrollo (Nkogo, 2006: 38); cuando parece que la tradición mande que se mutile a las mujeres, responde una oradora de la ONG Mujer Despierta: «por qué la tradición no manda que se les quiten las bolas a ellos» (Nkogo, 2006: 67); cuando la crueldad del poder yace en la metáfora de la violencia, la desmesura o el priapismo sexual –lo que Mbembe llama la «escatología de la poscolonia»– el sujeto poscolonial propone una «flacidez total de todos los miembros viriles» (2007: 47) de los representantes de la brutalidad. Otro caso: el sobrino llegado al poder después de un rito de iniciación que le pudiera garantizar felicidad eterna e invencibilidad, se ve al final de *Nambula* despedido de su puesto y muere de una simple picadura de avispa. Podríamos multiplicar los ejemplos pero hace falta concluir con que *Nambula* y *Cuentos crudos* son una apuesta sobre el cambio en Guinea Ecuatorial. Rebasan los discursos identitarios –sin que dejen de ser importantes– que sirven a veces la ideología perversa del nacionalismo. Buscan más bien el modo de desconstruir los discursos de reproducción de la violencia colonial y posibilitar la *descolonización* del imaginario y la renegociación de los discursos de representación de la Nación, de la Democracia, de la

Mujer; la búsqueda, en fin de cuentas, de un nuevo contrato de participación ciudadana y sociocultural, no de monopolio familiar, patriarcal ni multinacional.

Para llegar a tal relevancia socioideológica y política de *Nambula* y de *Cuentos crudos* respectivamente de Maximiliano Nkogo y de Tomás Ávila Laurel, me han parecido pertinentes los conceptos operativos de *sujeto de la poscolonia* de Achille Mbembe y de *sujeto poscolonial* de Edmond Cros. Ambos *epistemes* y teorías poscoloniales, por sus implicaciones históricas, políticas, socioculturales e ideológicas, abren algunas pistas de reflexión hermenéutica sobre la literatura hispanoaficana y particularmente sobre la literatura de Guinea Ecuatorial. Pues, ideológicamente, se distancian del recurrente planteamiento de la *ambivalencia* identitaria como seña definitoria del sujeto poscolonial (por ejemplo, *guineanidad-hispanidad*) y dan a ver la complejidad del caso africano donde el exsujeto colonizador no actúa *en presencia* sino *en ausencia* y donde sus prácticas están *reproducidas* por el sujeto de la poscolonia, nuevo sujeto detentor del poder. Teóricamente, la sociocrítica de Edmond Cros, donde se inserta su planteamiento poscolonial, nos propone una intertextualidad no *necesariamente* reproductora; lo cual pone en tela de juicio algunas conclusiones rápidas sobre la literatura emergente de Guinea Ecuatorial (como que sería un eco de la literatura picaresca española, por ejemplo) y nos invita a un diálogo epistemológico y hermenéutico a base de las propuestas teóricas de Cros y de Mbembe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASANGONO, A. (1993), *Equatorial Guinea's democratic process*, Washington, DC, Equatorial Guinean Embassy in the US; 2005, segunda edición corregida y aumentada.
- ÁVILA, T. (2007), *Cuentos crudos*, Malabo, Bata, Centro Cultural Español de Malabo, Centro Cultural Español de Bata, A.E.C.I.
- ÁVILA, T. (2000), *El derecho de pernada. Cómo se vive el feudalismo en el Siglo XXI*, Malabo, Ediciones Pángola.
- BHABHA, H. (ed.) (1990), *Nation and narration*, London, Routledge.
- BHABHA, H. (1994), *The location of culture*, London, Routledge.

- BHABHA, H. (ed.) (2000), *Narrando la nación*, Buenos Aires, Manantial.
- BHABHA, H. (2002), *El lugar de la cultura*, Córdoba, Argentina, Manantial.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, C.E.R.S.
- CROS, E. (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor; Montpellier, C.E.R.S., 2003, segunda edición corregida y aumentada.
- CROS, E. (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, París, L'Harmattan.
- CROS, E. (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros.
- FANON, F. (1971), *Peau noire, masques blancs*, París, Seuil, 1971; 1952, primera edición.
- FANON, F. (1971), *Les damnés de la terre*, París, Maspero.
- FANON, F. (2007), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FANON, F. (2009), *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
- GLISSANT, E. (1981), *Le discours antillais*, París, Seuil.
- GLISSANT, E. (2005), *El discurso antillano*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- LEWIS, M. (2007), *An introduction to the literature of Equatorial Guinea. Between colonialism & dictatorship*, Columbia, London, University of Missouri Press.
- MALONEY, G. (2008), *Juega vivo. Poesía*. Port-of-Spain, Maryland, Original World Press; 1984, primera edición.
- MBEMBE, A. (2000), *De la postcolonie*, París, Khartala.
- MBEMBE, A. (2001), *On the postcolony*, Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press.
- NDONGO, D. (1984), *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional.
- NDONGO, D. y NGOM, M. (eds.) (2000), *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, Sial.
- NGOM, M. (1996), *Diálogos con Guinea: Panorama de la literatura de expresión castellana cultural a través de sus protagonistas*, Madrid, Labrys.
- NKOGO, M. (2006), *Nambula*, Madrid, Morandi.
- ONOMO, S. y OTABELA, D. (2004), *Literatura emergente en español. Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Orto.

OTABELA, D. y ONOMO, S. (2008), *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*, Madrid, UNED.

SPIVAK, G. (1988), « Can the subaltern speak?», en NELSON, G. y GROSSBERG, L. (eds.) (1988), *Marxism and interpretation of culture*, Urbana, Il., University of Illinois Press.

WALKER, A. (1984), *In search of mothers' gardens: womanist prose*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers; 1983, primera edición.

ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRTICA
SOBRE LITERATURAS HISPANICAS

NARRATIVA

«JUDÍO, PUTO Y CORNUDO»: LA JUDEOFOBIA EN EL BUSCÓN DE QUEVEDO

Vincent Parello

Universidad “Paul Valéry” - Montpellier III

Para acercarse al odio que ciertos grupos sentían por los judíos y sus descendientes en la España del Siglo de Oro, el estudioso dispone de varios términos como los de antijudaísmo, antisemitismo, racismo, etc., que no son siempre sinónimos y que, a menudo, aluden a realidades conceptuales distintas (Riandière La Roche, 1983, 2001; Glaser, 1954). A diferencia del antijudaísmo que se sitúa en un plano puramente religioso y doctrinal, el antisemitismo es una doctrina de inspiración racista y «científica» nacida a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Para los propagandistas de la época, el antisemitismo se presenta como una lucha contra el semitismo —es decir los pueblos árabes y judíos— que constituía una supuesta amenaza para la civilización llamada «aria». Antes de la guerra hitleriana el vocablo designaba cualquier forma de racismo en contra de la raza sémitica, mientras que después del holocausto llegó a calificar cualquier actitud de hostilidad contra los judíos o el judaísmo, independientemente de sus fundamentos o incluso del período histórico aludido (Poliakov, 1981). Por eso, se sigue hablando hoy en día de antisemitismo teológico, de antisemitismo racial o de antisemitismo antiguo. Para evitar confusiones y no caer en el anacronismo, nos parece preferible hablar de judeofobia en el caso del *Buscón*, la cual, dicho sea de paso, se nutre de elementos antijudaicos y racistas.

Si bien los judíos desaparecieron de la Península Ibérica a partir de 1492, fecha trágica de su expulsión general, la judeofobia en el siglo XVII seguía aplicándose a los cristianos nuevos, considerados por muchos como unos judíos disfrazados de cristianos. Más allá del individuo real, la argumentación judeófoba tiende a convertir al converso en un mero estereotipo, en el cual se entremezclan acusaciones de índole religiosa (deicidio), económica (usura), psicológica (astucia y arrogancia) y física (aspecto ingrato)

(Caro Baroja, 1986, vol.1: 104)¹. A escudriñar estas huellas judeófobas diseminadas por el texto del Buscón de Quevedo va encaminado el presente artículo.

BREVE PANORAMA DE LA LITERATURA JUDEÓFOBA EN ESPAÑA

La apologética cristiana española corre parejas con una refutación de las dos religiones monoteístas que son el judaísmo y el islam, y entronca con toda una literatura polémica que se debe mayormente a los conversos hispanos de los siglos XIV y XV (Caro Baroja, 1986, vol. 2: 415-siguientes). En la medida en que el cristianismo reconoce como único Dios al Dios de Abrahán y de Moisés, en que sus escritos sagrados corresponden en gran parte a los de los Hebreos, y en que su contenido doctrinal pretende tomar el relevo, por decirlo de alguna manera, de la religión judía, no puede desvalorarla del todo sin desvalorarse a sí mismo. Por lo tanto, el cristianismo tiene que valorar y desvalorar parcialmente al judaísmo, religión que le es anterior y de la que saca su propia legitimidad. También tiene que explicar en qué es portadora de la verdad, sin serlo enteramente ni definitivamente. Como lo ha puesto de relieve Pierre-François Moreau, cualquier teología cristiana encierra a un tiempo un «filojudaísmo mínimo» y un «antijudaísmo mínimo»:

On pourrait donc dire que toute théologie chrétienne doit constituer simultanément un philojudaïsme minimal et un antijudaïsme minimal; l'originalité de chacune tenant aux variations qu'elle instituerait entre ces deux pôles et à l'accent qu'elle mettrait sur l'un ou l'autre. C'est là un problème qui est foncièrement différent de celui que le christianisme rencontre avec les autres religions, car après tout il peut les dénoncer sans plus comme de simples idoles, sans se voir menacé pour autant. La situation, dans ce dernier cas, changera d'ailleurs lorsque les théologiens chrétiens se trouveront confrontés à un monde où la critique de toute religion quelle qu'elle soit fera des progrès: certaines des critiques qu'ils formulaient contre les autres religions se retourneront alors contre eux (Moreau, 2000: 85).

¹En suma, el judío de fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna era odiado a causa de cuatro clases de argumentos que podemos sintetizar con breves palabras: I. Argumentos de carácter religioso (Deicidio); II. Argumentos de asuntos económicos (Usura); III. Argumentos de carácter psicológico (Inteligencia particular y soberbia); IV. Argumentos de carácter físico (Diferencia física y aspecto ingrato).

En España la literatura judeófoba fue desarrollándose a lo largo de los siglos XV a XVII, más particularmente en torno a los años 1450, 1550 y 1620 (Escamilla-Colin, 2000).

A mediados del siglo XV, en el contexto de la guerra civil del reinado de Juan II, el padre de la futura Isabel la Católica, y en el marco del enfrentamiento toledano entre cristianos viejos y cristianos nuevos, asistimos a un auge de la judeofobia popular que se aplicó tanto a los judíos oficiales como a sus descendientes convertidos al cristianismo a finales del siglo XIV (pogroms de 1391) y principios del siglo XV (disputa de Tortosa y predicaciones antisemitas de los años 1413-1415). En 1449, el alcaide mayor de Toledo, Pedro Sarmiento, proclamó la «Sentencia Estatuto», considerada como uno de los primeros estatutos de limpieza de sangre, que apuntaba a apartar a los cristianos nuevos sospechosos de insinceridad religiosa de todos los cargos privados o públicos y de todos los beneficios eclesiásticos en la ciudad de Toledo y su jurisdicción. Dicha sentencia sirvió luego de base argumentativa al estatuto de la catedral de Toledo promulgado en 1547 por el arzobispo don Juan Martínez Silíceo. En aquellos años, tres autores conversos descollaron por su celo antijudaico: Pablo de Santa María, alias Salomon Ha-Levi, antiguo Rabí Mayor de la comunidad de Burgos, autor del *Scrutinium Scripturarum*; Jerónimo de Santa Fe, alias Yeshua Ha-Lorqui, quien participó junto con el papa español Benedicto XIII en la disputa de Tortosa, autor del *Hebraeo Mastix*; y Pedro de la Caballería, jurista y sabio aragonés, autor del *Tractatus Zelus Christi*. En estas obras, encontramos un elenco de todas las acusaciones que se solían atribuir a los judíos: ceguera ante la verdadera fe, espíritu de traición, crímenes rituales, práctica de la usura, soberbia, blasfemia, cobardía, sodomía, etcétera.

La literatura judeófoba conoce un segundo auge a mediados del siglo XVI, con el estatuto de la catedral de Toledo promulgado por el arzobispo don Juan Martínez Silíceo en 1547. Entonces fue cuando brotaron toda una serie de escritos en los que a los argumentos tradicionales se mezclaban fábulas, patrañas e invectivas. En una recopilación de documentos auténticos y apócrifos ordenada por el arzobispo toledano, aparece repetidas veces la idea de un «complot universal» y de las «consignas» de los judíos que querían a toda costa causar la pérdida de los cristianos y de la Cristiandad. Para demostrar la validez de su tesis, los autores se valían de ejemplos más o menos históricos, como la toma de Toledo en el siglo XI por los árabes con la complicidad de los vecinos

judíos, el asunto del Santo Niño de la Guardia (1492), acusación de crimen ritual que implicaba a judíos y conversos toledanos, la muerte del príncipe Juan, único heredero varón de Isabel y de Fernando, en manos de un médico judío (1499), la participación de los cristianos nuevos en el movimiento de las Comunidades de Castilla (1520-1521)...El franciscano Diego de Simancas alias Velázquez retoma esta misma argumentación en su *Defensio statuti toletani...*, obra publicada en Amberes en 1575. Para él, el número creciente de judaizantes entre los cristianos nuevos y la importancia excesiva de los conversos dentro de la Iglesia española, eran dos fenómenos inquietantes contra los que había que luchar ahincadamente.

Con la llegada de los marranos portugueses a España a partir de 1580, fecha de la unión dinástica de la corona de Castilla y de Portugal, fue agudizándose el problema judeoconverso. Bajo los reinados de Felipe III y de Felipe IV, las cosas ya no se planteaban en términos exclusivamente religiosos sino en términos de limpieza de sangre y de competencia socioeconómica. A principios del siglo XVII, Domingo García, canónigo del Pilar y calificador del Santo Oficio, publicó una obra en latín dedicada al duque de Lerma titulada *Propugnacula validissima religionis christianae contra obstinatum perfidiam iudeorum...*, cuya meta principal era demostrar que las profecías acerca del Mesías estaban cumplidas (Caro Baroja, vol.2: 438). Por aquellas mismas fechas se tradujo al castellano mucha literatura judeófoba portuguesa que circulaba masivamente por España. El caso más representativo es el de Vicente da Costa-Mattos alias Vicente Acosta autor de un *Breve discurso contra a heretica perfidia do judaismo* publicado en 1623 y traducido al español por el fraile Diego Gavilán Vela, canónigo del monasterio de Santa María de la Caridad de Ciudad Rodrigo, bajo el título de *Discurso contra los Judíos* (Escamilla-Colin, 2000). Entre los principales temas desarrollados en este discurso, hallamos la ecuación «cristiano nuevo = judío»; el odio de los judíos a Cristo, a la Cristiandad y a los cristianos de la península ibérica; la deshonra de los judíos y su vileza natural, fruto de una mala herencia; la nocividad de la sangre judía; el peligro mortal que representan los cristianos nuevos para el reino de Portugal, corrompiendo su nobleza y arruinando su economía; la necesidad urgente de expulsar a los cristianos nuevos portugueses tal como se había hecho en España con los moriscos, etc. Más que nada, Vicente Acosta sirviéndose principalmente de los argumentos de Jerónimo de

Santa Fe, Pablo de Santa María y Alonso de Espina, hace hincapié en el honor perdido de los judíos, en su naturaleza corrupta y en la perversidad de su sangre.

LA MALA SANGRE DE LOS CONVERSOS

Por su ascendencia hidalga y cristiana vieja, don Francisco de Quevedo experimentaba un odio manifiesto hacia los conversos, quienes, a su parecer, amenazaban los cimientos de la religión católica y de la sociedad estamental, practicando en secreto la ley de sus antepasados e infiltrándose en los círculos de la nobleza mediante el dinero, las alianzas matrimoniales, los estudios, las redes clientelares, etc. En efecto, a pesar del «racismo» circundante y de los estatutos de limpieza de sangre que fueron desarrollándose a partir de la segunda mitad del siglo XVI, muchos conversos que formaban parte de la burguesía mercantil y financiera lograron incorporarse a los estratos superiores de la sociedad, tras haber legitimado, de alguna u otra manera, su rango y su función (Maravall, 1976).

Salvo contadas excepciones, los protagonistas del *Buscón* de Quevedo pertenecen a la «raza»² de los cristianos nuevos descendientes de judíos. Frente a don Diego Coronel, arquetipo del converso encumbrado que ha conseguido infiltrarse dentro del estamento nobiliario, aparecen conversos en vía de integración como Pablos, o conversos que desempeñan oficios viles y mecánicos o pequeños oficios públicos socialmente desprestigiados, como el barbero Clemente Pablo o el verdugo de la ciudad de Segovia, Alonso Ramplón (Parello, 2007). Por las venas de estos protagonistas corre la mala sangre de los judíos, envés negativo de la sangre noble y limpia de los hidalgos cristianos viejos de sangre y de solar conocido.

De manera más o menos explícita, el autor evoca los orígenes «infectos» y «manchados» de los protagonistas, valiéndose, mayormente, de los patronímicos, de los topónimos y de las actividades profesionales. En efecto, muchos personajes llevan nombres de santos (Iventosch, 1961)³, como Clemente Pablo (San Pablo), Aldonza de

² El diccionario de Sebastián de Covarrubias establece una distinción entre la casta y la raza. La casta significa linaje noble y puro, de buena cepa y descendencia, mientras que la raza es un término que se emplea de manera despectiva para calificar a un individuo que desciende de moros o de judíos.

³ El día de su bautismo los judíos solían poner su linaje bajo el patronazgo de una advocación cristiana: San Pedro, Santa María, Santa Fe, etc. Era una manera de hiperbolizar, a través del culto a los santos, las señales exteriores de piedad cristiana.

San Pedro, Diego de San Juan, Andrés de San Cristóbal, un «tal Blandones de San Pablo», o nombres de animales (Márquez Villanueva, 1960: 47)⁴, como el licenciado Cabra o Julián Merluza. Uno de los apellidos del hidalgo don Toribio, Jordán, «evoca el recuerdo de Palestina, junto con todas las demás asociaciones desagradables que encerraba la mención de este país» (Grady, 1968-1969: 242). Don Diego Coronel, Pablos y su tío Alonso Ramplón viven en la antigua judería de Segovia, junto al matadero, en el barrio de los Coroneles, apellido de una familia conversa encumbrada que desempeñó un papel relevante en la Castilla de los siglos XV a XVII. Clemente Pablo ejerce el oficio de barbero, oficio considerado muy propio de judíos, y sueña con ser algún día «tundidor de mejillas» y «sastre de barbas», es decir formar parte de la burguesía conversa de los hacedores de paños segovianos. Julián Merluza, vecino de Alcalá, actúa como cambista por cuenta de don Alonso Coronel de Zúñiga, actividad financiera a la que, muy a menudo, se dedicaban los conversos.

Varias veces la instancia narrativa se burla de la limpieza de sangre de la que pretenden vanagloriarse los protagonistas. Si Clemente Pablo es de buena cepa, no lo debe a una ilustre prosapia sino a una afición exagerada por el vino: «Dicen que era de muy buena cepa y, según él bebía, es cosa para creer» (Quevedo, 2002: 43). Por mucho que se empeñe Aldonza de San Pedro en darse ínfulas de cristiana vieja, con sus canas y su ruin aspecto físico, siempre será tenida por confesa: «Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja (aun viéndola con canas y rota) aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la gloria» (Quevedo, 2002: 44). Cuando Pablos se refugia en las iglesias, no es de «puro cristiano», o sea, como cristiano viejo celador de la fe católica, sino para escapar de las persecuciones de la justicia: «...en mi mocedad, siempre andaba por las iglesias, y no de puro buen cristiano» (Quevedo, 2002: 46). El licenciado Cabra añade carne de tocino en la olla «por no sé qué que le dijeron, un día, de hidalguía» (Quevedo, 2002: 64), lo cual significa que no era limpio de sangre ni hidalgo de nacimiento. De la misma manera, podemos dudar de la ascendencia limpia de don Toribio por el misterio que rodea sus orígenes familiares: «...en ella (Madrid) hay unos géneros de gentes como yo, que no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la de que descienden los tales» (Quevedo, 2002: 141). Si doña Ana, la prima de don Diego, encuentra dificultades para contraer matri-

⁴ Márquez Villanueva y Caro Baroja han demostrado que los apellidos tales como Azor, Bicha, Cabra, Cabrit, Gato..., se relacionaban muy a menudo con patronímico da familias conversas.

monio no es por su pobreza como lo pretende su tía, sino por su sangre «infecta» y «manchada»: «...con ser yo no muy rica, no he querido casar mi sobrina, con haberle salido ricos casamientos, por no ser de calidad. Ella pobre es, que no tiene sino seis mil ducados de dote, pero no debe nada a nadie en sangre» (Quevedo, 2002: 190). El final de la frase «no debe nada a nadie en sangre» significa por antífrasis que doña Ana ha terminado de pagar su privilegio de hidalguía ante la Chancillería de Valladolid⁵. Con mucha ironía y mucha sorna, Pablos, el hijo del barbero-ladrón y de la alacahueta-hechicera, declara que prefiere casarse con una cristiana vieja pobre que con una conversa adinerada, reproduciendo así un discurso ideológico de índole hidalguista y casticista: «Y yo, señoras, quiero más una mujer limpia en cueros, que una judía poderosa, que, por la bondad de Dios, mi mayorazgo vale al pie de cuatro mil ducados de renta» (Quevedo, 2002: 190).

LA JUDEOFOBIA: ACUSACIONES DE ÍNDOLE RELIGIOSA

Para Quevedo, como para muchos contemporáneos de su época, los conversos, a pesar de haber recibido el bautismo, seguían siendo judíos en su fuero interno. No eran más que cristianos públicos y judíos privados que practicaban a escondidas la ley de sus antepasados, basada en la creencia en un Dios único –el Poderoso Dios de Adonay– y en la fe en la venida del Mesías. Desde el siglo XV, la conciencia del monoteísmo hebreo antitrinitario permaneció enraizada entre los judaizantes. A partir de 1580, fecha de la unión dinástica con Portugal, empezaron a detectarse «portugueses» en el reino de Castilla que huían de los duros embates de la inquisición portuguesa y aprovechaban las espléndidas oportunidades comerciales y financieras que Castilla les ofrecía (Contreras, 1997: 41-45). Éstos, sin embargo, no tardaron en sufrir los rigores de los tribunales hispanos. Desde principios del siglo XVII, la Inquisición española emprendió una nueva embestida contra los «cristaos novos» de procedencia portuguesa, muchos de los cuales descendían de los judíos españoles expulsados en 1492.

Según lo que venimos diciendo no es de extrañar que en el *Buscón* de Quevedo, el converso venga presentado como un mal cristiano «de los que creen en Dios por cortesía o sobre falso» (Quevedo, 2002: 77), un herético a quien la Inquisición debe casti-

⁵ En aquella época, muchos conversos cuya hidalguía parecía sospechosa, tuvieron que probar su hidalguía ante una de las dos chancillerías del reino: Granada o Valladolid.

gar con la mayor severidad. Estando en la Corte, en Madrid, Pablos asiste a una curiosa escena entre Blandones de San Pablo y doña Ana Moráez: el alcaide llega a casa malhumorado porque el aposentador ha insultado a su mujer poniendo seriamente en duda su limpieza de sangre y tachándola explícitamente de confesa. Para defender su honor doña Ana Moráez recuerda que el aposentador «tiene las espaldas en el aspa de San Andrés», alusión directa a su reconciliación inquisitorial y a la cruz de San Andrés que tuvo que llevar pintada en su sambenito⁶:

—«¿Qué ha de ser, si el bellaco ladrón de Almendros, el aposentador, me ha dicho, teniendo palabras con él sobre arrendamiento, que vos no sois limpia ? [...] Y volviéndose a mí, dijo: —«Vale Dios que no me podrá decir que no soy judía como él, que, de cuatro cuartos que tiene, los dos son de villano, y los ocho maravedís de hebreo. A fe, señor don Pablos, que si yo lo oyera, que yo le acordara de que tiene las espaldas en el aspa del San Andrés» (Quevedo, 2002: 175-176).

Ser judaizante, entre otras cosas, consiste en observar algunas costumbres alimenticias que se hallan en el Antiguo Testamento, como la prohibición de comer carne de tocino y de animales impuros, como la liebre, el conejo, la anguila, el pulpo, el congrio y el pescado sin escamas⁷. Dicho sea de paso, en la sociedad española del Siglo de Oro, no comer cerdo equivalía a ser converso o morisco. Como ya lo hemos mencionado, el licenciado Cabra cuidaba de poner tocino en la olla —aunque a regañadientes— para que no se le acusara de ser descendiente de judío y para que no se pusiera en tela de juicio su hidalguía. Durante su estancia en Alcalá de Henares, Pablos y sus compañeros matan a dos puercos, calificados irónicamente de «marranos» en el texto, palabra insultante que desde la Edad Media venía designando a los cristianos nuevos de judíos, para hacer embutidos y morcilla: «Sacamos los vientres, recogimos la sangre, y a puros jergones los medio chamuscamos en el corral, de suerte que, cuando vinieron los amos, ya estaba todo hecho aunque mal, si no eran los vientres, que aún no estaban acabadas de hacer las morcillas» (Quevedo, 2002: 85). En la mente de doña Ana Moráez, no comer puerco

⁶ Según una tradición muy antigua el apóstol San Andrés fue crucificado en Patrás, capital de la provincia de Acaya, en Grecia. Lo amarraron a una cruz en forma de X donde estuvo padeciendo durante tres días.

⁷ *Levítico*, XI, 7 ; *Deuteronomio*, XIV, 8.

aparece como una clara señal de judaísmo: «–Que lo sucio no os lo dijo por lo puerco, sino por el no lo comer. –Luego, ¿judía dijo que era ?» (Quevedo, 2002: 176).

A menudo en el texto, encontramos alusiones a la cuestión tan candente del deicidio y del mesianismo que desde siempre anduvo dividiendo a judíos y cristianos. En el tercer capítulo del libro segundo, una partida de cartas sirve de pretexto para abordar el tema del mesianismo. El narrador alude a la terquedad del pueblo judío que se niega a reconocer el mesianismo de Cristo y se burla de su esperanza en que algún día habrá de venir el verdadero Mesías a liberarlo: «No dejaba santo que no llamaba. Nuestras cartas eran como el Mesías, que nunca venían y las aguardábamos siempre» (Quevedo, 2002: 122). La burla urdida por don Diego Coronel que consiste en llamar al confeso Poncio de Aguirre por el nombre del gobernador de Judea, Poncio Pilato, quien entregó a Jesús a los judíos lavándose simbólicamente las manos, funciona como una clara acusación de deicidio. Esta acusación es tanto más atrevida e irónica cuanto que la pronuncia un caballero de estirpe judía:

Sucedió, pues, uno de los primeros que hubo escuela por Navidad, que viniendo por la calle un hombre que se llamaba Poncio de Aguirre (el cual tenía fama de confeso) que el don Dieguito me dijo:

–« Hola, llámale Poncio Pilato y echa a correr ». Yo, por darle gusto a mi amigo, llamele Poncio Pilato. Corriose tanto el hombre, que dio a correr tras mí con un cuchillo desnudo para matarme, de suerte que fue forzoso meterme huyendo en casa de mi maestro, dando gritos (Quevedo, 2002: 51).

Tanto el licenciado Cabra, con su barba pelirroja, como Pablos, por su actividad de dispensero en Alcalá de Henares, vienen a identificarse con Judas, último de los doce Apóstoles, tesorero que vendió a Jesús a los sacerdotes de Jerusalén a cambio de treinta monedas de plata. En cuanto a los salivazos que Pablos recibe en plena cara durante la novatada de Alcalá de Henares, remiten directamente a los salivazos de los que antaño escupieron a Cristo (Cros, 2006: 52).

De manera general, en el *Buscón*, el judeoconverso viene presentado como un ser maléfico y un agente del Diablo. En la Edad Media, por toda la cristiandad europea, circulaban leyendas acerca de judíos que se dedicaban a vanas artes, ciencias ilícitas, supersticiones de magia y encantamientos, martirizando a niños cristianos, maltratando

imágenes de santos y de Cristo, etc. El retrato de la madre de Pablos cuadra perfectamente con dicho estereotipo: Aldonza de San Pedro, personaje inspirado de *La Celestina* y de *La lozana andaluza*, combina los rasgos infamantes de la judía, de la bruja y de la alcahueta. Como sus predecesoras no vacila en prostituirse, en trabar pactos deshonestos con el diablo, disfrazado de chivo, en remendar virgos perdidos, en zurcir voluntades... Por lo tanto, no es de extrañar que salga en el autodafé inquisitorial de la Trinidad en Toledo por delito de herejía y de superstición, y acabe tristemente la vida en la hoguera:

De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros. Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto de la Trinidad, con cuatrocientos de muerte (Quevedo, 2002: 97).

JUDEOFOBIA: ACUSACIONES DE ÍNDOLE ECONÓMICA, PSICOLÓGICA Y RACISTA

Más allá de la mala sangre, del deicidio y de la insinceridad religiosa de los conversos, se hallan en el texto del *Buscón* acusaciones de índole económica, psicológica y física que ya prefiguran el antisemitismo y el racismo de la época contemporánea.

Desde un punto de vista económico, uno de los tópicos antisemitas más difundidos, que se halla en el refranero castellano antiguo, es el de la avaricia del judío, unida a sus consabidos hábitos usurarios, a su espíritu engañador, a su frialdad en el trato humano y a su carácter vengativo (Caro Baroja, vol.1: 92-94). Donde mejor cobra vida este estereotipo es en la persona del dómine Cabra, letrado cuyo oficio consiste en formar a los hijos de caballeros de la ciudad de Segovia. Cabra está calificado de «licenciado Vigilia» y de «hambre viva» y viene presentado como un auténtico esqueleto vivo, con los huesos que le suenan, «los ojos avencidados en el cogote» y la «habla ética». Si a esta descripción esperpéntica se añaden otros indicios textuales convergentes como «tablillas de San Lázaro», «lacayuelo de la muerte», «vigilia», «viernes», «ayuno», «penitencias», etc., o si se compara la comida fantasmal de la pensión con las dos comilonas de Segovia y de Sevilla, el lector pronto se da cuenta de que en el protagonista del licenciado Cabra convergen dos figuras tradicionales: la del traidor Judas, representado por su pelo

bermejo, y la de Cuaresma, simbolizada en el folklore por una vieja estantigua «chupada y larga» (Cros, 2006: 32). La estancia de don Diego y de Pablos en la pensión del licenciado Cabra se inscribe pues dentro del marco de un calendario festivo, de un tiempo cíclico que separa las dos Cuaresmas. Sin embargo, a diferencia del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, el tema del hambre está desconectado aquí de su contexto socioeconómico y se convierte en un mero motivo folklórico. Debajo de la figura del licenciado Cabra, se esconde de hecho el estereotipo judeófobo del judío avariento.

Desde un punto de vista psicológico, la doctrina antisemita tradicional insiste en el carácter astuto, orgulloso y soberbio, pero también inquieto y cobarde del judío. Se pensaba que los conversos habían heredado los mismos rasgos y las mismas actitudes mentales que sus antepasados. Así era como Bernáldez, cronista de los Reyes Católicos, declaraba a finales del siglo XV, que los cristianos nuevos «tenían presunción de soberbia, que en el mundo no había mejor gente, ni más discreta, ni más aguda, ni más honrada que ellos por ser del linaje de las tribus e medio de Israel» (Caro Baroja, 1986, vol.1: 103). Basándose en textos literarios y documentos de archivos, Américo Castro llegó incluso a imaginarse que podía existir una psicología cristiana vieja y una psicología cristiana nueva (Castro, 1983: 447-450). Por una parte, quietud, gravedad, calma y valentía remitían a la manera de ser de los cristianos viejos; por otra parte, inquietud, vivacidad, agudeza de espíritu y cobardía caracterizaban a los conversos. En el romancero antiguo así como en la literatura posterior, la falta de valor era un lugar común que asociaba a judíos, mujeres y clérigos. Como lo dice el arcipreste de Talavera en su *Reprobación del amor mundano*: « que para mujer, judío nin abad non debe hombre mostrar rostro, nin esfuerzo, nin cometer, nin ferir, nin sacar armas, que son cosas vençidas e de poco esfuerço » (Caro Baroja, 1986, vol.1: 93).

Ilustremos estos aspectos con algunos ejemplos del texto. Desde pequeño, Pablos descolló por su inteligencia en la escuela, razón por la cual llegó a ser muy querido del maestro y de su esposa, y asimismo envidiado por los demás compañeros de su clase: « Teníalos a todos con semejantes caricias obligados; favorecíanme demasiado, y con esto creció la envidia en los demás niños » (Quevedo, 2002: 49). Con mucha soberbia Pablos, pícaro de humilde origen, sueña con ser caballero y formar parte algún día de los principales. En los jardines del Prado, bajo la falsa identidad de don Filipe Tristán se

hace pasar, ante doña Ana y su tía, por un rico caballero cristiano viejo a la cabeza de un mayorazgo de cuatro mil ducados de renta: «...mi mayorazgo vale al pie de cuatro mil ducados de renta: y, si salgo con un pleito que traigo en buenos puntos, no habré menester nada» (Quevedo, 2002: 190). A pesar de ser un Zúñiga por la rama materna, don Diego sigue conservando algunos rasgos negativos de sus antepasados conversos –los Coroneles– de quienes procede directamente por línea paterna. En vez de ser valiente y esforzado como lo exigiera su estatuto nobiliario, se muestra en varias ocasiones medroso y cobarde. En Segovia, se vale de la ingenuidad de Pablos para insultar al confeso Poncio de Aguirre⁸. En Madrid, troca su capa con la de su criado, para que éste sufra el castigo que inicialmente se le destinaba. De manera puramente irónica, don Diego Coronel se convierte en el texto en un parangón de virtudes cristianas viejas, mientras que Pablos encarna los vicios que se solían atribuir a los cristianos nuevos: «Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso, que el uno exageraba al otro, o la virtud o el vicio» (Quevedo, 2002: 76).

La ideología de la limpieza de sangre opera en muchos niveles de la obra de Quevedo un traslado del campo religioso al campo racial (Yerushalmi, 1981: 15-17; Parello, 1999). El cristiano nuevo no sólo es impuro en su fe sino también en su sangre. Aunque los científicos y antropólogos actuales afirman que la caracterización biológica del judío resulta del todo arbitraria, desde época muy antigua se ha admitido que los descendientes de Israel tenían unos caracteres físicos propios.

Como lo reza un refrán con sus variantes de claro corte antisemita «no hay que fiar de judío romo ni de hidalgo narigudo» (Caro Baroja, 1986, vol.1: 95). Si el arquetipo del judío de nariz larga y ganchuda acabó imponiéndose en el imaginario colectivo europeo, no hay que olvidar que en algunas ocasiones también se alude al judío chato, tenido por más peligroso incluso que el judío típico. En el *Buscón* se dan ambas formas de narices: por una parte, tenemos la nariz medio chata del licenciado Cabra («la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia»)(Quevedo, 2002: 57); por otra, la nariz ganchuda («buena nariz») de doña Ana y de «esa gente» (los conversos) que «tiene sobradas narices y sólo les faltan para oler tocino» (Redondo, 1974: 711).

Aparte de la forma de la nariz, otras caracterizaciones fantasiosas y míticas, como el mal olor, corrieron acerca de los judíos. Una leyenda cuenta que un peregrino hubiera

⁸ Véase lo que hemos dicho más arriba.

reconocido el origen hebreo del papa Pío IX por el olor especial que despedía (Caro Baroja, 1986, vol.1: 96). Después de la pesada burla que algunos estudiantes le gastan una noche a Pablos, éste despierta en su cama cubierto de excrementos. La hediondez que se desprende de su persona no pasa desapercibida entre sus compañeros: «¡Cuerpo de Dios, y cómo hiede ! Don Diego dijo lo mismo, porque era verdad, y luego, tras él, todos comenzaron a mirar si había en el aposento algún servicio. Decían que no se podía estar allí» (Quevedo, 2002: 82).

El judío circuncidado es otro motivo utilizado por los cristianos viejos para burlarse de los cristianos nuevos. En toda la literatura satírica, palabras como «capirote», «capucha», «caperuza», etc., tienen un doble sentido y remiten, a menudo, a realidades erótico-obsenas. ¿No habrá tal vez alguna alusión maliciosa a la circuncisión en el «encomendome que le pusiese la caperuza de lado» (Quevedo, 2002: 96) o en el «sin sombreros y las caras descubiertas»? (Quevedo, 2002: 177).

Asimismo en la literatura y en los documentos de archivos de la época, se establece una correlación entre la homosexualidad y el judío tachado de puto, de somético, de bujarrón o de sodomita. En su *Discurso contra judíos* Vicente Acosta dedica un capítulo entero a la sodomía, vicio que los cristianos nuevos habrían heredado de sus antepasados. Explica este autor que Italia fue contaminada por los soldados romanos que habían vuelto de Judea, y añade que los judíos de Africa del Norte solían sodomizar a sus mujeres... ¡e incluso a sus hijos ! (Escamilla-Colin, 2000: 39). La expresión «puto judío» que encontramos dos veces en el *Buscón*, era pues un insulto corriente a principios del siglo XVII que los cristianos viejos utilizaban para afrentar a sus competidores cristianos nuevos.

A modo de conclusión, diremos que la judeofobia en el *Buscón* convierte al judeoconverso real en un estereotipo imaginario en el cual se mezclan acusaciones de tipo religioso, económico, psicológico y racista.

Descendientes de los que crucifijaron a Cristo, los conversos habían heredado la mala sangre de los judíos y carecían de la famosa limpieza de sangre de la que podían ufanarse los cristianos viejos. Estaban determinados negativamente al nacer por toda una serie de tachas y de vicios. A nivel espiritual, aparecían como falsos cristianos que seguían practicando en secreto la ley de Moisés, esperando la llegada del Mesías, negando el mesianismo de Jesucristo, no comiendo carne de cerdo... A nivel económico,

se mostraban avarientos y usureros, y aparecían como peligrosos competidores que amenazaban con destabilizar la sociedad estamental vigente basada en el honor y en la sangre. A nivel psicológico se caracterizaban por su arrogancia y su soberbia, su cobardía y su frialdad en las relaciones humanas. A nivel físico, se les reconocía por su nariz larga y ganchuda, su mal olor y sus costumbres depravadas, como la afición a la sodomía.

La judeofobia de Quevedo entronca con toda una literatura polémica que se remonta a mediados del siglo XV y que culmina con la obra de Vicente Acosta titulada *Discurso contra judíos* (1623) en la que el antijudaísmo tradicional medieval se mezcla con nuevas formas de antisemitismo moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARO BAROJA, J. (1986), *Los Judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo.
- CASTRO, A. (1983), *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica.
- CONTRERAS, J. (1997), *Historia de la Inquisición española (1478-1834)*, Madrid, Arco Libros.
- CROS, E. (2006), *El Buscón como sociodrama*, Granada, Editorial Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo.
- ESCAMILLA-COLIN, M. (2000) « Recherches sur les traités judéophobes espagnols des XVIe et XVIIe siècles », in: *Les textes judéophobes et judéophiles dans l'Europe chrétienne à l'époque moderne*, Tollet, D. (dir.), París, PUF, pp. 27-51.
- GLASER, E. (1954), « Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, pp. 39-62.
- GRADY, D. (1968-1969), « Tesis, réplica y contrarréplica en el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón* », *Filología*, XIII.
- IVENTOSCH, H. (1961) « Onomastic invention in the *Buscón* », *Hispanic Review*, XXIX, pp. 15-32.

- JAY, P. (1980), « Saint Jérôme et le triple sens de l'Écriture », *Revue des Etudes Augustiniennes*, XXVI, 3-4, pp. 214-227.
- MARAVALL, J. A. (1976), « La aspiración social de medro en la novela picaresca », *Cuadernos Hispanoamericanos*, CIV, pp. 590-625.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1960), *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Real Academia Española.
- MOREAU, P. F. (2000), « Calvin, le peuple hébreu et la continuité des deux Testaments », in: *Les textes judéophobes et judéophiles dans l'Europe chrétienne à l'époque moderne*, Tollet, D. (dir.), Paris, PUF, 2000, pp. 85-97.
- PARELLO, V. (1999), *Les judéo-convers de Tolède (XVe-XVIe siècles). De l'exclusion à l'intégration*, Paris, L'Harmattan.
- PARELLO, V. (2007), « Don Diego Coronel o la figura de un converso encumbrado », *Sociocriticism*, Vol. XXII, pp. 97-119.
- POLIAKOV, L. (1981) « Les Sémites et les Sauvages », *Le genre humain*, 2, pp. 90-95.
- QUEVEDO, F. (2002), *La vida del Buscón*, Cros, E. (ed.), Barcelona, Clásicos de Bolsillo.
- REDONDO, A. (1974), « Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del Buscón », *Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, J. (1983), « Du discours d'exclusion des Juifs: Antijudaïsme ou antisémitisme ? », in: *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Redondo, A. (ed.), Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 51-75.
- RIANDIÈRE LA ROCHE, J. (2001), « Racisme, antijudaïsme, antisémitisme : problèmes de sémantique et d'histoire », in : *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Civil, P. (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 247-261.
- YERUSHALMI, Y. (1981), *De la Cour d'Espagne au ghetto italien*, Paris, pp. 15-17.

**LA VIOLENCIA COMO LENGUAJE EN DOS CUENTOS
DE RAFAEL F. MUÑOZ**

María Guadalupe Sánchez Robles

Universidad de Guadalajara

Rafael Felipe Muñoz (1899-1972), uno de los grandes narradores de la Revolución Mexicana de 1910 es uno de esos escritores que, pese a cierta ausencia de atención, mantienen en sus cuentos y novelas un muy alto nivel de calidad y complejidad. Estos textos destacan en primera instancia, por lo relativo al sistema literario mexicano, es decir, por su representatividad estética; pero también porque resultan un material de suma relevancia en términos de la codificación que realizan del mundo y la época revolucionarios, y aún más allá, de la codificación que logran de la realidad histórico-social en la que fueron escritos. Aunando a lo anterior, hay que mencionar el revuelo, en términos culturales, políticos e históricos, que todos los aspectos relacionados con la Revolución Mexicana tienen en estos días en nuestro país, ya que estamos próximos a conmemorar el Centenario del movimiento armado que marcó una nueva época, tras la caída de la dictadura de Porfirio Díaz. No será gratuita entonces esta suerte de recuperación y revisión de sus materiales, representaciones y discursos. Como mencioné arriba, es necesario que nos ocupemos del hecho histórico y sus ramificaciones, pero sobre todo, que veamos y analicemos las maneras en las que hemos trazado ese acontecimiento en particular, para obtener así más conocimiento sobre nosotros mismos y nuestros modos de vernos y considerarnos en todos los sentidos.

Pretendo, en este trabajo, acercarme a un aspecto en particular en dos textos de Muñoz: la violencia como una especie de lenguaje que se regodea en sí mismo a través de la narración. Se trata de los cuentos: “El perro muerto” y “Oro, caballo y hombre”, situados en el universo militarista de la época de la Revolución Mexicana, sobre todo en sus postrimerías, en el momento en el cual se van revelando los verdaderos alcances y consecuencias de la cruenta lucha armada. Destacan estos relatos por su inmediatez y por la manera tan directa con la cual la escritura acomete las acciones. No son precisamente relatos en los cuales predomine el discurso épico del poder, sino más bien todo lo contrario. Son retratos brutales, casi instantáneos, de lo irracional de la violencia y de

ciertos comportamientos humanos. En su narración campean motivos como la causalidad (o su aparente ausencia), el enfrentamiento constante con la naturaleza, tan agresiva como el hombre, y la incapacidad (o la nula intención) humana de comprender al otro.

Aparecidos por vez primera alrededor de 1930, este par de textos provienen del libro *Relatos de la Revolución: antología*, de Rafael F. Muñoz, editado por la Secretaría de Educación Pública y la Editorial Diana, en su célebre colección SEPSetentas en el año de 1974. Las citas corresponden, pues, a esta publicación. Trataré el asunto que me interesa en cada cuento por separado para, en última instancia, plantear como conclusión una lectura propuesta.

Con el objetivo de evidenciar las acciones de cada relato, ofreceré la lista de las secuencias de cada uno de ellos. En primera instancia, hablaremos de “El perro muerto”. Este cuento consta de nueve secuencias, las cuales a continuación enumero: 1) La diégesis realiza una consideración o comentario sobre las características de los Generales Gálvez y Chávez, jefes de los ejércitos del norte y del sur, respectivamente, que han tomado el palacio de gobierno. 2) Se narra la entrada triunfal de los dos caudillos, la toma del palacio y los respectivos discursos de los generales ante el pueblo y sus tropas. 3) Los ejércitos vencedores se instalan en la ciudad. 4) Dos soldados de la caballería de Chávez van a una cantina, llevan con ellos a su mascota, el perro del título, que ataca a un viejo parroquiano, quien a su vez termina matando a golpes al can, para luego ser asesinado por uno de los soldados. 5) Un teniente del ejército de Gálvez, siguiendo una orden militar de fusilar a quien cometa violencia alguna en la ciudad, ejecuta a las afueras de la cantina al soldado de Chávez. 6) Un mayor, oficial de las fuerzas del general Chávez liquida al teniente y a su ayudante, para luego refugiarse en un cuartel. 7) Un grupo de las fuerzas de Gálvez, dirigidas por el coronel Gómez, toma por asalto el cuartel donde se refugia el mayor, para matarlo. 8) El mismo general Chávez contrataca con su caballería al grupo del coronel, llevando a cabo una vengativa matanza de militares y civiles. 9) Amanece. El general Chávez, poco después de despertarse, es muerto de un disparo por el mismo general Gálvez. La violencia que se desata en la alcoba del general se esparce por todas partes, dura tres meses y “se sigue combatiendo”.

Como podemos observar en el rápido resumen de acciones del relato, la instancia narrativa parte de una aparente paz, luego de haber concluido –de nuevo aparentemente– las hostilidades revolucionarias, para llevar la acción otra vez al círculo de la violencia.

Y no sólo al acto fortuito que da origen a las matanzas, sino a una escalada de agresión y muerte. Cada secuencia que implica un asesinato, da lugar a otra secuencia aún peor. La respuesta para la violencia es la violencia. Únicamente a través del asesinato y sus consecuencias es posible establecer un diálogo entre las entidades representadas. No nos encontramos con un sistema irracional, sino con una “lógica” perversa que sólo atiende y entiende esta estructura.

En la enunciación de nuestro texto encontramos un par de comportamientos que se refieren a la cuestión de la violencia, la agresión y la muerte.

Uno de ellos sería la representación en sí, es decir el *continuum* del discurso narrativo, el cual da cuenta de las correspondencias o alusiones al mundo exterior, extraliterario. Utilizando las sistemáticas textuales de la acumulación y la exageración, la instancia narrativa va acendrando la carga significativa que representa a la violencia. Esta representación nos muestra en primera instancia, una figura clásica en términos de texto cultural: “Un sombrero de palma adornado con negras calaveras bordadas” (Muñoz, 1974: 163). Las calaveras negras que ornán el sombrero del general Chávez son signo o imagen casi omnipresente en las personificaciones de los aniquiladores (desde la diosa Kali hasta las insignias de los SS alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, o las mismas divinidades prehispánicas del mundo de los muertos, como Coatlicue). Por otra parte, los dos generales de nuestro cuento, en la oratoria de uno de ellos, hacen alegóricamente las paces “...en estrecho abrazo sobre el cadáver de la podrida dictadura” (Muñoz, 1974: 163). La victoria que cuenta sólo puede llevarse a cabo, según esta línea discursiva, a partir de la aniquilación total del enemigo. Además, la desaparición del enemigo común es fuente de una mínima y temporal unión para unas fuerzas que el mismo texto define en apariencia como semejantes, pero que en realidad resultan disímbolas. Lo importante aquí es el “cadáver”. Una vez instalada la agresión como vía de contacto, la agresión misma tiene que expandirse lo más posible; la muerte tiene que pagarse con la muerte, por sí misma, y para sí misma, como motivo autotélico, que se sustenta bajo sus propias reglas y necesidades. Lo relevante en un momento textual dado, nos narra el cuento, es la venganza por la venganza: “Los jinetes surianos se precipitaron en una avalancha de venganza: cuanto hombre encontraron, soldado o civil, enemigo o neutral, lo mataron” (Muñoz, 1974: 170). Los hombres mismos, como seres primordiales o primitivos, como guerreros de edades aparentemente pasadas y hace mucho superadas, se

marcan con las señales más obvias del derramamiento de la sangre: “Gálvez se presentó con su famosa escolta de “colorados” (llamados así porque les gustaba untarse las manos con lo primero que encontraban). (Muñoz, 1974:170). Antes de o durante las batallas los hombres de este general ficticio llevan literalmente las manos manchadas de rojo. No hay en estas muestras textuales ninguna intención de ocultar el discurso de la violencia, sino tal vez la idea de evidenciarlo y hasta de confirmarlo.

El segundo comportamiento que apuntaba arriba se refiere a las voces o diálogos que son ejecutados por alguna instancia más allá de la narración, al discurso directo o a alguna referencia diegética al diálogo. Estas enunciaciones muestran la instalación de la violencia como un sistema comunicativo. La razón del diálogo es la violencia en sí, y hasta la misma agresión es el diálogo en sí. Cito: “-¿No sabes la orden del día? Todo miembro de las tropas que cometa un acto de violencia será inmediatamente ejecutado por el superior que se encuentre más próximo”. (Muñoz, 1974: 166). Esta muestra evidencia, aparte de que la respuesta a la violencia es ella misma, que la comunicación se establece por y para la confirmación de la muerte, y que es también el recurso de la jerarquía. En otro ejemplo textual, unos personajes solicitan se les entregue a un soldado agresor, a lo cual se les responde: “-No entregamos nada. –Es un asesino. – Es nuestro.” (Muñoz, 1974: 168). No importa que el soldado sea un criminal o un gran agresor más allá de la guerra, fuera del ámbito bélico; lo que importa es que le pertenece, literalmente, a un bando en específico, y que dicho bando no lo dejará. Esta práctica textual es una muestra clara del discurso de la impunidad y de la protección al agresor por parte de un sistema en particular. El diálogo justifica aquí la violencia, le da la razón; más allá de la definición de asesino se superpone la propiedad, el formar parte de un grupo. En otro momento textual, el diálogo sirve como reconocimiento, como medio para otorgar identidad: “-Aquí estoy, bandidos, yo soy el que mató a su teniente” (Muñoz, 1974: 168). De hecho, en el cuento de Muñoz no se menciona el nombre del oficial que habla, su identidad es construida sólo a partir del hecho que efectuara líneas antes en la historia (el haber matado a otro: “yo soy el que mató”). El diálogo es violencia y habla de la violencia. Para terminar con este apartado de mi acercamiento a este primer cuento de Rafael Muñoz, mencionaré a continuación un fragmento muy significativo de la instancia narrativa y que evidencia lo arriba comentado: “A distancia de cincuenta metros se desarrolló el diálogo rapidísimo de los disparos”. (Muñoz, 1974: 170).

Un par de procesos sistemáticos se presentan en este relato sobre la Revolución Mexicana. Considero relevante mencionarlos, ya que se encuentran muy ligados a lo antes expuesto. Dichos procesos forman un eje semiótico fundamental para comprender una de las posibles líneas de formación de sentido de nuestro texto.

El primero de ellos es el de la humanización. Como podremos observar, a una serie de factores, de signos, la enunciación textual les adjudica cualidades o calificativos que pertenecen de suyo a lo humano. El primer ejemplo que mostraré es una cita ya vista líneas atrás: "...el cadáver de la podrida dictadura" (Muñoz, 1974: 163). Por el hecho de convertir un concepto abstracto en cuerpo muerto y de situarlo como víctima de los revolucionarios, tal concepto es trocado, alegóricamente, en el despojo de un hombre. En otro ejemplo, la violencia es capaz de causarle un tremendo pavor a una instancia temporal: "La matanza empavoreció a la misma medianoche" (Muñoz, 1974: 170). Es decir, una masacre es capaz de generar una emoción humana en una circunstancia natural, propia del tiempo. Por último, una muestra más, muy contundente: "Los muertos quedaron en el lecho, junto al lecho y bajo el lecho. Porque el pleito comenzó en la alcoba. Siguió las escaleras, bajó las escaleras, salió al jardín, huyó a la calle, se difundió por todos los barrios de la ciudad, incendió cuarteles, derribó defensas, ensangrentó avenidas, atemorizó habitantes..." (Muñoz, 1974: 172). El pleito, el enfrentamiento, es trocado por el texto en una suerte de personificación; la lucha, como una entidad semihumana, sigue y baja las escaleras, huye, se dispersa, incendia y derriba, ensangrenta y atemoriza. De nuevo, lo abstracto se vuelve sólido y podría decirse, humanoide.

El proceso sistemático complementario que propongo es el de la animalización. Los hombres e incluso los objetos mismos, son transformados por el discurso en una forma comparada con lo animal o que incluye signos de lo animal, como se verá en las muestras que he seleccionado para ejemplificar este funcionamiento textual. La primera de ellas, se refiere a una parte de la descripción del general Chávez, y es la siguiente: "Y sus ojos recelosos, nocturnos, de pájaro de sorpresa" (Muñoz, 1974: 162). El protagonista es considerado casi un búho, mediante signos contaminados por la figura de este animal de presa nocturno. La siguiente muestra patentiza tanto el proceso de animalización como la instalación de la violencia: "El motor del automóvil lanzó un relincho de cólera" (Muñoz, 1974: 167). Un objeto es considerado por el discurso narrativo como

capaz de llevar a cabo una acción propia de un caballo, y que además tal acción es signo de enojo, de cólera. Para terminar, la muestra quizá más importante de este apartado. Cito: “Ebrio, relataba las veces que había estado en campaña matando a muchos de estos “perros bandidos” (Muñoz, 1974: 165). El ebrio al que la cita se refiere es el viejo que asesina al perro en la cantina, episodio que inicia la escalada de violencia en nuestro relato. La animalización se refiere aquí a que el viejo soldado llama “perros bandidos” a todos sus rivales en el ámbito de lo bélico, a los cuales además mató. Surge por tanto, una identificación entre el perro, animal que mata a golpes de bastón y los enemigos antes muertos por él en el campo de batalla. Los enemigos son inferiores, son animales. Aparte de lo anterior, curiosamente, se repite la consideración de que todo enemigo es un “bandido”, un ladrón.

A continuación pasaré al segundo cuento de este acercamiento analítico, “Oro, caballo y hombre”. Por principio, presento la lista de secuencias que considero estructuran al cuento. 1) La instancia narrativa presenta las razones por las cuales un grupo de villistas derrotados realizan una caminata por un yermo congelado, hacia el estado de Sonora. 2) Se describe la situación y las características de la hostil llanura y de la naturaleza misma. 3) Los hombres -soldados- desafían a la naturaleza con una actitud beligerante. 4) Los hombres se topan con el obstáculo de una laguna no muy profunda, pero congelada. A instancias de su líder, algunos soldados deciden cruzar en línea recta la charca, en lugar de rodearla, como hace el resto de los hombres. 5) Se retrata al líder del grupo como un hombre violento, mandón y ambicioso, pues va cargado de oro hasta el exceso. 6) Al cruzar la charca, se da el “combate” entre el hombre y su caballo, y entre el hombre y la naturaleza. 7) Caballo y hombre cargado de oro se hunden en el fango de la laguna. Sus compañeros intentan un rescate infructuoso. 8) Los demás hombres restantes se retiran para luego acampar y lamentarse de la pérdida del oro y del caballo, pero no de la pérdida de su líder.

Seleccioné este par de cuentos de Rafael F. Muñoz, no sólo por su calidad literaria, sino también por la correspondencia en las manifestaciones textuales. En el nivel textual las características de ambos relatos varían, pero en un nivel más profundo, en el de las prácticas discursivas, empatan de una manera equivalente. Como hice con el primer cuento, hablaré ahora de ciertas muestras de la representación y de los diálogos, ambos aspectos relacionados.

La representación del mundo por medio de la escritura literaria en este segundo cuento, ofrece al lector el trazo verbal de un universo amenazante y peligroso. Toda la naturaleza en el invierno de esta representación está contra la civilización, contra el hombre. “¡Qué poco amiga del hombre es la tierra nevada...!” (Muñoz, 1974: 181) enuncia la instancia narrativa a poco de iniciado el cuento, para luego afirmar: “El deshielo es cruel, aún más que la tempestad” (Muñoz, 1974: 182). En ambas muestras ya encontramos esta idea de la naturaleza como ajena a lo humano y como “enemiga” de lo humano. El texto llega incluso a animalizar lo natural: “bajo un metro de agua, el barro negro y arrugado da idea de una gran bestia que estuviera dormitando dentro de la laguna” (Muñoz, 1974: 182). El barro es personificado como un animal amenazador, que espera para atacar en cualquier momento. Sin embargo, la actitud de los hombres no es distinta de la del propio ambiente que lo rodea. Tal actitud no es otra que la de alguien que siempre desafía a la realidad, pues los soldados no hacen otra cosa sino manifestar: “...una contracción de labios que era desdén para la vida y reto a la muerte” (Muñoz, 1974: 182). Lo que se evidencia con la cita anterior es esta capacidad de enfrentamiento, del discurso de la lucha y la agresión sobre otros. En el dibujo del protagonista principal de esta historia con aparentes tintes de relato moral, que realiza la instancia narrativa, nos encontramos con que, salvo por un signo (“ferrocarrilero”), todo el resto de su representación es construido por y alrededor de la violencia. Cito: “Rodolfo Fierro [...] había sido ferrocarrilero y después fue bandido, dedo meñique del jefe de la División del Norte, asesino brutal e implacable, de pistola certera y dedo índice que no se cansó nunca de tirar del gatillo” (Muñoz, 1974: 183). De nuevo nos topamos en la enunciación con la presencia del signo “bandido” (unos personajes son bandidos, o son calificados por otros como tales). Pero más relevante resulta la idea de que el hecho de ejercer la violencia sea considerado casi como una profesión (se es lo que se hace). El texto define al personaje rápidamente y en pocas líneas, como corresponde al género cuentístico, por sus acciones. Fierro es un bandido, pero sobre todo, es un asesino. Una vez establecido el universo de agresión y el protagonismo violento, no queda más que desatar el enfrentamiento: “Fuese desarrollando una lucha tremenda. El caballo contra el fango y el hombre contra el caballo.” (Muñoz, 1974: 184), y el enfrentamiento es tal que sólo puede dirigirse hacia la aniquilación: “los jefes vieron que un caballo estaba sumergiéndose en las aguas y que un hombre intentaba escapar de un trance de muerte.”

(Muñoz, 1974: 186). Como en el caso del cuento “El perro muerto”, la violencia lo invade todo: ya estaba latente en el entorno, y se desata de manera eficaz. La violencia, pues, lleva necesariamente en nuestros textos a la muerte. Ésta última es consecuencia imprescindible del ejercicio de aquella. Para señalar una más de las concordancias en este aspecto entre los dos cuentos de Muñoz, habré de mencionar que también en este segundo relato los soldados se encuentran marcados por el color característico del derramamiento de sangre: “un grupo de Villistas [...] entre los que no faltaban los característicos *sweaters* rojos” (Muñoz, 1974: 182).

En cuanto al lenguaje de la violencia instalado en los diálogos, también encontramos en este segundo cuento una serie de ejemplos muy llamativos. El discurso directo funciona como intercambio comunicativo para consolidar el desempeño del uso de la fuerza ante la naturaleza, lo animal, o lo humano. A continuación cito un par de muestras que señalan lo anterior: ante una naturaleza invernal y hostil, “[...] hay que soltar algunas maldiciones para calentarse!” (Muñoz, 1974: 181). Lo que puede hacer el hombre en esta historia no es otra cosa sino seguir adelante, enfrentar la adversidad física que lo natural le presenta: “-¡No hay que rajarse, muchachos! ¡Síganle, que ya verán cómo pa’delante está peor!” (Muñoz, 1974: 182). Como he mencionado líneas arriba, en la secuencia número seis de este relato se da la lucha entre el protagonista y su caballo. Y de nuevo en esta muestra se nos ofrece una suerte de intercambio comunicativo sugerido entre ambas entidades: “Quedó un instante inmóvil dando unos bufidos que parecían respuesta a los insultos que le seguía diciendo Fierro.” (Muñoz, 1974:185). La mecánica del diálogo tácito implica la agresión mutua y lo violento entre hombre y animal. Al final de este cuento, la instancia narrativa y el discurso directo del diálogo ejemplifican de una manera mucho más sugestiva la violencia contra el hombre que se enfrentó a la naturaleza y perdió la batalla: “Recordando el drama, algunos dijeron: - ¡Lástima de oro! Otros: -¡Lástima de caballo! Y ninguno lamentó la desaparición del hombre” (Muñoz, 1974:188). La ausencia de consideración hacia la pérdida de un hombre –el protagonista- es también una agresión hacia el mismo; son más importantes lo económico, el oro, y hasta una posesión útil como el caballo, que un ser humano.

De modo similar al acercamiento a nuestro primer cuento, ahora me referiré a los procesos que también en este otro relato se presentan: la humanización y la animalización. En primer lugar contamos con la humanización de lo animal, del caballo del

protagonista en particular. Cito: “El animal resollaba desesperadamente y en vigorosos movimientos lograba levantar una mano y sacarla del agua...” (Muñoz, 1974: 185), “Llegó el momento en que el animal no pudo desprender las manos del lodo” (Muñoz, 1974: 185). La humanización logra una identificación entre lo animal y lo humano; a fin de cuentas tanto el primero como el segundo se hundirán sin remedio en la laguna fangosa que es el motivo de la aniquilación, representante de una naturaleza enemiga.

En el proceso de animalización, encontramos lo que podríamos considerar como una involución, ya que lo humano se amalgama con rasgos o comportamientos propios de algunos animales precisos. La instancia narrativa nos indica que el general Fierro tiene “boca de perro de presa” (Muñoz, 1974: 182). Y que sus extremidades inferiores son unas “piernas de músculos boludos que apretaban los flancos del caballo como si fuera garra de águila” (Muñoz, 1974: 182-183). En correspondencia con el cuento “El perro muerto”, este personaje también es comparado con un ave de presa (águila) como lo fue en su momento el personaje del general Chávez (búho). Los generales son considerados en ambas historias, por el propio sistema textual, como depredadores, como seres en cuya conformación significativa se incluye la capacidad de la rapiña. Si en nuestro primer relato la violencia se expandía con todo su poder destructor, en este segundo cuento, la misma violencia ejercida por el hombre contra la naturaleza –y sobre todo contra lo animal, en este caso el caballo- termina en la muerte (el hundimiento en el fango) del general y su cabalgadura. Pero antes de que ambas figuras se sumerjan en el barro, ocurre una transformación textual del hombre, que ya había presentado rasgos de animal; ya cerca de la aniquilación provocada por su propia violencia, el hombre es considerado por la instancia narrativa como un ser propiamente asimilado a lo animal: “...medio ahogado por el cieno que le había penetrado en la boca, sólo lanzó un alarido gutural como de un orangután en la selva” (Muñoz, 1974: 187). El general Fierro es ya visto como un animal en su ambiente natural. Veíamos en el primer cuento que no era casual la comparación entre el perro muerto por el viejo ebrio y que se denominara a los enemigos como “perros bandidos”. En este momento textual de “Oro, caballo y hombre”, antes de morir el ser humano es totalmente asimilado, identificado como animal.

A continuación concluyo a manera de una propuesta de lectura. Haciendo abstracción de la información que he obtenido en este acercamiento a los dos cuentos

comentados de Rafael F. Muñoz, pongo a consideración que nos encontramos con una serie de prácticas discursivas que se manifiestan primero en la representación de un universo violento, agresivo, cuyos motivos son la muerte y la violencia. Ambos aspectos son considerados como ambiente, fin, medio de comunicación y razón de ser. La respuesta para todo acto de agresión –o cualquier tipo de acto- es la violencia. Los procesos de humanización y animalización son utilizados continuamente, en primera instancia, para comparar ambos aspectos de la realidad referencial; y en segunda instancia para personificar, esto es, para darles una identidad específica de animales de presa, depredadores, de rapiña, a los seres humanos. Así, los hombres son identificados, reconocidos como tales figuras. Por su parte, el proceso de humanización también tiene la función de evidenciar la relación entre las causas y las consecuencias, que aquí parecen ser una sola. El ejercicio de la violencia como acto y como lenguaje. Los diálogos mismos hablan de la violencia y son violencia, como en el ejemplo siguiente: “-Mejor bájese, General... yo le empresto mi penco... -Préstaselo a tu abuela, que lo necesita más que yo...” (Muñoz, 1974: 185). A un ofrecimiento de ayuda sobreviene la injuria. Como comentamos en algún momento líneas atrás, todo enemigo es un bandido (es de notar que la laguna, antes de tragárselo literalmente, prive primero de su oro al general). La representación de un sistema en donde predomina la violencia tiene como objeto el hecho de evidenciar y confirmar su discurso, es decir, los valores (que a fin de cuenta no son otra cosa que códigos de comportamiento) de la cultura del abuso de la fuerza, de la ley del más fuerte, por así decirlo. Nos encontramos, pues con unas prácticas discursivas y sociales muy propias del México del siglo XX y quién sabe si también del siglo XXI. La violencia anula el diálogo, pero va más allá, como he propuesto durante esta participación, se vuelve “el diálogo”. Todo intento de comunicación o contacto, cae víctima de la agresión; no se trata de representar la épica de la fuerza constructora, sino de ejecutar continuamente el sistema total de la represión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARBALLO, E. (1968), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño, SepSetentas.

- CROS, E. (1992), *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt am Maim, Vervuert.
- CROS, E. (1997), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- MUÑOZ, R. (1974), *Relatos de la Revolución*, México, SEP-Diana Editorial.
- PORTAL, M. (1980), *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe.

ENTRE PAUTA Y LIENZO EN LA CREACIÓN DE AGUSTÍN YÁÑEZ

María Guadalupe Mejía Núñez

Universidad de Guadalajara

El arte no es inspiración sino trabajo

AGUSTÍN YÁÑEZ

A doce años de la publicación de *Al filo del agua* (1947), Yáñez retoma al personaje de Gabriel Martínez en su novela *La Creación* (1959) para presentar una visión de la vida artística en México, a partir de los años post-revolucionarios:

Yáñez es heredero de una vanguardia modernista de principios de siglo e incluso antes, que pone el énfasis en la libertad artística como credo absoluto: se trataba antes que nada, de renovar, es decir transgredir, trastornar las normas establecidas para imponer el imperio de lo bello. (Franco, 2007:16).

Su obra nos remite a la creación de un artista de la prosa, con aciertos y descuidos “que coadyuvan a definir una visión del mundo muy genuina (Franco, 2007: 16).

El texto se estructura, a partir de cuatro momentos musicales que responden al tiempo de la sonata: andante, creciente, galopante y vehemente.

Cada movimiento alberga en su configuración narrativa, una serie de referencias con evidente preocupación estética, que se nutren en arquetipos grecolatinos para poner el énfasis en “la libertad artística como credo absoluto” (Franco, 2007: 44).

Desde esta perspectiva, el ámbito de lo sensible se manifiesta por parámetros que van desde lo local a lo universal, de lo individual a lo colectivo y de lo aparente a lo profundo.

El texto inicia con el regreso de Gabriel Martínez a México, después de varios años de estudio por Europa:

En la víspera del retorno lo domina el ansia de continuar por sí mismo sus actividades musicales en la propia tierra... Sus años de aprendizaje bajo cielos ajenos le han enseñado que no se alcanza en arte la universalidad sin un arraigo nativo. (Yáñez, 1995: 11-12).

En esta búsqueda por construir un arte de carácter nacional, la reconstrucción parte del modelo europeo para reivindicar el renacimiento de un México moderno.

Recordemos que Gabriel Martínez es un músico de origen pueblerino; viajó a Europa bajo el mecenazgo de Victoria, conoce las técnicas musicales y regresa al país con el propósito de encontrar su propia creatividad: “México es mi única esperanza. Quizá en el podré hallarme” (Yáñez, 1995: 44).

En el personaje de Gabriel se refleja el colectivo del artista post-revolucionario cuyas inquietudes se vuelcan hacia la creación de un nuevo discurso: el de la nación mexicana.

Observamos en algunas referencias del texto que Gabriel Martínez regresa a México durante el periodo obregonista mientras que en la historia de México, Obregón había sido elegido presidente de México el año 1920, tras el asesinato de Carranza.

A lo largo del texto advertimos huellas de una realidad que al ser insertadas en la modelización novelesca adquiere su carácter de ficción; la temporalidad autorial desencadena la ficción. De esta manera Yáñez abre una perspectiva hacia una historia novelada en la que conviven personajes del arte como Clemente Orozco, Diego Rivera, el Dr. Atl, Antonieta Rivas Mercado, dotados todos ellos de una “nueva existencia” a nivel de la ficción.

Así nos encontramos con Gabriel Martínez, quien asiste a una reunión de artistas, en donde los personajes responden al renacimiento de un México post-revolucionario:

Mira un panorama completo de nuestro mundo artístico, a la izquierda, lo que podremos llamar “antiguo régimen”, con Virginia de Abaje al centro, rodeada por Federico Gamboa, el novelista de Santa, por el pintor Rosas [...]

En el extremo de la sala, los “revolucionarios nacionalistas [...] y frente a ellos, acá, a la derecha, los titulados “extranjerizantes distintos de nosotros “los europeos”. (Yáñez,1995: 122).

Los personajes evocados son descritos como si estuvieran posando para uno de los murales de Diego Rivera, quien solía incorporar tanto a personajes históricos de México como de la época. Esto funciona como un intertexto plástico que a nivel del no consciente Yáñez reprodujo.

Ahora bien, el autor de la novela, en entrevista con Emmanuel Carballo afirmaba que la novela en su arquitectura, se asemeja más a lo pictórico que a lo musical.

Evidentemente hay una serie de indicios que van desde lo paratextual de la portada del fondo de cultura económica (pinceles, paleta, lienzo) que remiten a la gestación de un proceso pictórico.

Esta inserción de elementos gráficos, se percibe a manera de pinceladas que matizan y armonizan a nivel de la estructura narrativa.

Asimismo el texto convoca la inclusión de las diversas expresiones artísticas (baile, teatro, música, pintura, literatura) y su interacción:

Quien quiere competencia de “repentinas al piano” entre Gabriel y Revueltas, que bailara Tamar, o de canto entre Lupe Medina y la Verinski; a otro se le ocurre, lápiz en ristre, Diego caricaturice; al de allá, que Gómez de la Vega y la de Asbaje interpreten algún pasaje dramático. (Yáñez,1995:167).

En reiteradas ocasiones se alude tanto a la persona de Diego Rivera como a su obra muralista que claudico al servicio del gobierno del PRI¹ y esta actitud le valió la expulsión del partido comunista. Al respecto, su camarada Tina Modotti comentaba en carta dirigida a Eduard Weston²:

¹ Partido Revolucionario Institucional

² En carta fechada el 17 de septiembre de 1930.

Todos sabemos que el gobierno le confió todos estos trabajos precisamente para sobornarlo y para poder decir; ¡Los rojos dicen que somos reaccionarios, pero vean, permitimos que Diego Rivera pinte todos los martillos y las hoces que quiera en los edificios públicos!

Efectivamente, la participación con el gobierno le valió su expulsión del partido comunista, ante el cual, no tuvo el menor interés por apelar.

Ahora bien, la referencia a la realidad del México post-revolucionario, la mención a la formación de grupos de poder, así como la descripción de diversos actores, desde la óptica panorámica del muralismo, vienen a ser referencia que conectan al texto con “lo exterior” plástico (ya que también es ficción) en tanto que Yáñez transforma la realidad a partir de su propia subjetividad.

De esta manera, la vinculación de las artes: pauta= música, dibujo= pintura y literatura, establecen una convivencia y se fusionan, para generar la creación artística de la época: “Aquí está: donde tú dices “pauta” yo digo “dibujo”; saltamos, y la obra surge con inmediata viveza, sin andamiaje que le reste vigor natural” (Yáñez;1959:95).

Y volviendo al terreno de lo musical, si bien es cierto que la obra apunta hacia una mayor incidencia de la referencia musical, cabría señalar que cada uno de los movimientos musicales en que se estructura la novela, marcan un tiempo determinado que paulatinamente asciende de un pausado, para aumentar el paso y crecer progresivamente *in crescendo* hasta llegar a la intensidad del vehemente.

De esta manera, la secuencia que sigue la estructura de la forma sonata tiene la función de otorgar unidad al texto en una linealidad histórica.

La creación artística se presenta entonces como un texto que oscila entre lo literario y lo musical ya que en ella se entretajan sonidos y ritmo, reconstruidos a través de la escritura verbal, y es a partir del personaje de Gabriel Martínez quien en su búsqueda por comunicar el entorno a través de un discurso impregnado de referencias musicales mantiene el hilo conductor de la obra.

Asimismo la extensión de cada una de las partes de la sonata mantienen una correspondencia significativa en relación al texto literario.

Y si bien es cierto que “La Creación” de Yáñez no ha tenido el mismo impacto que la mayor parte de su obra, si valdría la pena resaltar aquellos aspectos que la validan en su calidad literaria, tales como:

- La integración del discurso musical en su calidad literaria.
- El conocimiento de las estructura musicales dentro de la forma sonata.
- La interacción con que conviven diversas expresiones artística del México posrevolucionario.

Es así como el texto, en su proceso creador, se circunscribe a los cánones artísticos; ya que la novela no busca ser un recuento histórico de la vida artística en México, se trata más bien, de una serie de elementos y discursos que remiten a la problemática interna del artista en su proceso creador: “El arte no es inspiración sino trabajo” así el protagonista Gabriel Martínez busca la originalidad de su creatividad: en lo propio, en lo nacional, volcando su arte por parámetros de lo universal.

En este sentido, el texto transcribe la realidad de una problemática, a partir de las estructuras interno-externo, conflicto que se manifiesta, en una constante búsqueda por la libertad creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARBALLO, Emmanuel (1980), *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas mexicanas SEP., México, pp. 362-407.

CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca (2002), “Propuestas metodológicas de elaboración de una tipología de relatos orales p’urhépecha”, en Cárdenas Fernández, Blanca (ed.), *Métodos de análisis, análisis de métodos (teoría y práctica de la lengua y la literatura)*. (Actas del IX Coloquio internacional de lengua y literatura), Uni-

- versidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas. Morelia, Michoacán, pp. 39-48.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Éditions du CERS, Montpellier.
- CROS, Edmond (2003), *La sociocritique*, Éditions l'Harmattan, Paris.
- FRANCO, Jean (2007), "Las tres estéticas de Agustín Yáñez", en *Agustín Yáñez; una vida literaria*. Rafael Olea Franco, Editor. El Colegio de México-Fundación para las letras mexicanas, pp. 15-27.
- MEDIN TZVI (1994), *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. FCE, México.
- OLVEDA, Jaime (2007), "Agustín Yáñez frente a la crítica literaria", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Agustín Yáñez una vida literaria*. El Colegio de México, México, pp. 47-54.
- RANGEL GUERRA, Alfonso (2007), "La novela como visión de la vida nacional", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Agustín Yáñez: una vida literaria*, El Colegio de México-Fundación para las letras mexicanas, México, pp. 55-71.
- RICOEUR, Paul (2003), *Tiempo y Narración III*, Siglo XXI, México.
- SABORIT, Antonio (2001), *Tina Modotti, una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*, Cal y Arena, México.
- YÁÑEZ, Agustín (1995), *La Creación*, FCE, México.

EL DISCURSO DE LA DECENCIA EN DOS NOVELAS DE FRANCISCO AYALA. UNA LECTURA SOCIOCRTICA

Alana Gómez Gray

Universidad de Guadalajara/Universidad de Granada

La novela *Muertes de perro* (1958), del escritor español Francisco Ayala, trata de una serie de momentos de crisis políticas y sociales en una nación imaginaria. En medio de una de esas crisis –el suicidio del Ministro de Instrucción Pública– surge otra más íntima: cuando su cuerpo es velado en el salón de su casa, su hija casi adolescente, María Elena, tiene un encuentro sexual con el secretario particular del Presidente de la República, y pierde su virginidad. Ella se arrepiente de la forma en que ocurrieron los hechos, de las implicaciones morales, pero no del acto en sí.

La novela *El fondo del vaso* (1962), del mismo escritor, versa sobre la desgracia del comerciante José Lino Ruiz –ejemplo representativo del sujeto transindividual correspondiente a la clase media– quien víctima de su doble moral y de los malos entendidos que se suscitan por medio de la prensa, pierde tanto su reputación social como empresarial. Siendo el daño a la primera, quizás, el más grave. Este personaje mantiene una relación de infidelidad con una de sus empleadas de nombre Cándida o Candy. Ella, tras romper con él, se hace novia de un joven con buena posición económica que, sin embargo, es asesinado, por lo cual Candy es motivo de investigación policial y periodística y sale a la luz su relación con el comerciante.

En ambos casos hay una mujer que no ha sido decente, tomando como base la significación que esta palabra tiene como lo irreprochable desde el punto de vista de la moral sexual y, advierte Moliner (2006), este término es aplicado generalmente para ambas mujeres. Por lo tanto, al mantener una relación sexual con hombres con los que no están casadas su conducta deja de ser impecable. No ocurre así con los varones.

La coincidencia conflictiva de discursos contradictorios se presenta porque el autor jamás da tal calificativo de decente a esos personajes femeninos, pero sí hace una reflexión de la decencia a través de ellos, no sólo en términos de moral sexual sino dando cuenta de cómo lo socioeconómico se encuentra transcrito dentro de lo cultural, como

afirma Cros. Esto se observa a través de considerar la decencia como un ideologema, es decir, “un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso” (Cros, 2002: 97).

Ayala no reprueba directamente la conducta de esos dos personajes femeninos sino a través de otras mujeres. En el caso de la primera novela, se trata de la Primera Dama de la República, doña Concha, quien tiene un amante. Lo grave en su caso es que no fue la seducida sino la seductora, que no es soltera sino casada y es mayor que su nuevo compañero de alcoba, asimismo que proceden ambos de un estrato social bajo y que su *affaire* sale a la luz pública. Su fin es convertirse en la autora intelectual del asesinato de su marido, por lo cual llega sin juicio a la cárcel, donde es violada por sus compañeros de prisión, asesinada a golpe de piedra por uno de ellos y objeto de crueles calificativos otorgados por la instancia narrativa.

En *El fondo del vaso* es Corina, esposa de José Lino Ruiz, señora de sociedad, con buena posición social la que se hace amante de un español, hombre de letras, más por venganza ante los escauceos del marido que por otra cosa. Lo suyo no tiene la repercusión social ni familiar que viven María Elena, Candy o doña Concha; aun cuando le confiesa a su marido su aventura, todo queda entre su ella y su marido quien termina por perdonarla y a la vez sentirse culpable de la conducta femenina aunque empleando también calificativos poco gratos aunque no de la altura de los aplicados a la esposa del Presidente.

Doña Concha y Corina son infieles, han faltado a los preceptos morales y sexuales que deberían cumplir en tanto su papel de esposas, esto es, dejaron de ser decentes en esta primera acepción de la palabra. Sin embargo, la decencia no termina en un lugar tan obvio en el caso de Ayala y sus novelas.

María Elena habla de la decencia del Presidente de la República, Antón Bocanegra, pero lo hace en otros términos, nunca apelando a la sexualidad del mandatario:

¿No había sentenciado [mi madre], acaso, de una vez por todas, que Bocanegra era un perdelario¹? Pues yo suscribía a ojos cerrados esta sentencia, sin que pudieran nada en

¹ 1 (inf.) adj. y n. *Se aplica al que pierde cosas frecuentemente.* Perdedor.

2 (inf.) Se aplica a la persona viciosa o disipada.

3 (inf.) *Se aplica al que descuida o administra mal sus bienes.*

4 (inf.; n. calif.) *Descuidado o desharrapado. Se aplica al que va mal arreglado o con los vestidos descuidados o rotos.*

contra todas las consideraciones imaginables: que, aun habiendo sido perdulario, no por eso dejaba de pertenecer a una familia decente. (Ayala, 1998b: 179-180).

En cuanto a Candy, ella es entrevistada por un periodista y es éste en tanto instancia narrativa que califica la decencia de su vivienda, jamás su relación con su jefe casado: “Se trata de un departamentito modesto, pero decente y limpio” (Ayala, 1998a: 136). Evidentemente no se refieren a las condiciones de moralidad sexual.

Si al lado de estas citas se recuerda que en 2004, la Organización Internacional del Trabajo incorpora la decencia a lo laboral al acordar los indicadores sobre Trabajo Decente, ante esta variedad de usos, surge la pregunta de qué se quiere decir cuando se emplea la palabra ‘decente’, sobre todo a la luz de que no existen palabras neutras, es decir, todas están “habitadas ya”, en términos de Gómez-Moriana (53). Dicho de otra manera, “el sujeto aparece representado en el lenguaje en detrimento de su verdad”, explica Cros, “el sujeto no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa” (Cros, 2002: 18).

Entonces, ¿qué significa lo decente? ¿Qué es lo que se está diciendo el autor aunque no lo sepa? La palabra ‘decencia’ proviene del latín *decentia*, que también significa decoro o conveniencia; se toma del verbo *decere*, que significa *sentar bien, parecer bien*, con claro sentido moral y siendo ésta la acepción más general con que se toma como ya se ha visto en la. En el interior de la expresión ‘decente’ hay tres semas básicos: por un lado el recato y la honestidad y, según se leía en las enciclopedias, la decencia es una denominación abstracta poco comprendida pero más trascendente de cuantas califican las buenas acciones morales, es decir, las que están bien a la naturaleza racional. Éste es el aplicado a las mujeres de las novelas ayalianas en concordancia con los valores de su época: por ejemplo, Ruiz es infiel pero Corina es la reprobada.

Otro sema es el relativo al aseo, la compostura o el adorno correspondiente a cada persona o cosa; y uno final asociado a la idea de modestia de posición social que se identifica con la frase: “Es una muchacha decente que se gana la vida con su trabajo”. Trabajo honrado, por supuesto.

Sin embargo, existe un sema que no aparece en el diccionario relacionado con la posición social pero no referente a la modestia, sino todo lo contrario, en el que cabe tanto

que se pertenezca a una familia pobre *pero* decente o que sea una familia de abolengo y, *por lo tanto*, decente. Por contradictorio que parezca hay en el interior de este sema dos opósitos: lo alto y lo bajo o lo rico y lo pobre. Resta fuerza al calificar de pobre a un grupo nuclear o individuo como que enfatiza la estirpe en tanto condición *sine qua non* de la decencia.

Regreso a la cita de lo decente como sinónimo de decoro y pulcritud: “Se trata de un departamentito modesto, pero decente y limpio” (Ayala, 1998a: 136), escribe el periodista sobre la casa de Candy, la muchacha ex amante de un notable comerciante de la ciudad para el cual trabajaba. La describe como casa pequeña, con cortina de percal rameado que separa la salita del dormitorio; el lugar no es “lo bastante espacioso para alojar a la numerosa prole”. Es la morada de una familia encabezada por un hombre de campo que migra a la ciudad para trabajar de peón de una fábrica de los suburbios (Ayala, 1998a: 130), su domicilio está ubicado en una barriada obrera formada por edificios iguales y multitud de personas por metro cuadrado, próxima a una central eléctrica y construida por el Instituto de la Vivienda, o sea, producto de una iniciativa oficial. Nótese el uso de los diminutivos “salita” y “departamentito” para reforzar la pequeñez del área contra “numerosa prole”. Las condiciones de vivienda no son las mejores considerando su uniformidad y el peligro para la salud que conlleva una central eléctrica; su pobreza se recalca en el uso de percal, una tela burda de algodón, en lugar de una puerta que separe las diferentes estancias; así como que el género sea “rameado”, es decir, estampados florales en contraste con los cortinajes de color liso y de géneros ricos como el terciopelo o el brocado propio de las casas con mejor estatus social y, por lo tanto, con buen gusto o, por lo menos, marcando la moda a seguir.

Lo decente aquí es, pues, la modestia en la posición social pero revestida de la dignidad que conserva una clase trabajadora y poco instruida a pesar de las circunstancias poco propicias aunada a una conducta moral irreprochable. Hay pues una diferencia entre ser pobre y digno y ser pobre e indigno porque se sería decente o no.

Por otro lado, está la significación de lo contrario de esa mezcla de modestia y dignidad en la posición social. María Elena, el personaje de *Muertes de perro*, dice que el Presidente pertenece a una familia decente. En la novela misma se da la clave de lo que esto significa. En primer lugar, se debe tomar en cuenta que María Elena es una chica decente –independientemente de cómo se califique su conducta sexual– por el hecho de

pertenecer a una familia rica dueña por generaciones de tierras explotadas a través de un sistema feudal tardío. En segundo lugar, reparar en ciertas decisiones de su padre, Luis Rosales, el Ministro de Instrucción Pública quien actúa de forma no congruente con ese código no escrito de la decencia producto del linaje que se hace evidente en que este personaje estudió en París (con lo que eso significaba y significa), donde obtuvo un doctorado (considerando que *Muertes de perro* fue publicada en 1958) y cuenta con un importante cargo público. La nota discordante la pone tanto porque se suicida como porque acepta trabajar como Ministro dentro del gobierno de Bocanegra tras el asesinato de su hermano, el senador Lucas Rosales, cuya muerte se atribuía al Presidente de la República, es decir, a su empleador. Hecho que fue muy mal visto por sus iguales, según informa otro de los personajes, un historiador:

La verdad es que si el propósito perseguido por Bocanegra al incorporarlo a su gabinete (me refiero a Luisito Rosales) era, como se suponía, desacreditar y ensuciar de una vez por todas, después de haberla arruinado, el nombre de esa vieja e ilustre familia, nadie dudara que lo consiguió con creces: la rechifla entre las personas decentes fue inmensa (Ayala, 1998b: 42).

Aquí aparecen las personas decentes a cuyo grupo pertenecen tanto Luis Rosales como el historiador, sin embargo, aun cuando se ubica a Bocanegra dentro de ese conjunto social, primero porque en algún momento se dedicó al comercio, actividad con la cual se identifica la burguesía pero no la aristocracia, así como que al haber llegado a presidente no se ocupó de velar por los intereses de los terratenientes, muy al contrario se unió a la gente del pueblo llano, a los campesinos que trabajaban para aquéllos. Debido a su trabajo y su opción política ni el historiador ni la joven ni la madre de ésta lo consideran como un igual.

Información más precisa la proporciona el Ministro de España en la imaginaria república de la novela:

El propio Presidente Bocanegra pertenece también en cierto modo (en el modo de lo que se llama una oveja negra, arruinado y bohemio) al grupo de familias distinguidas que un día fueron omnipotentes en el país (Ayala, 1998b: 149).

Bocanegra es miembro de una familia decente, es decir, distinguida por su omnipotencia, forma parte de una familia distinguida a la que no honra con sus acciones, de ahí que se le califique de “perdulario”, de mal administrador de sus bienes y malo para los negocios porque no fructifica en ninguno de ellos. Al provenir de un grupo nuclear con un buen pasado, el comportamiento de Bocanegra hacia el estrato social al que pertenece no es el esperado, por lo tanto representa un fiasco porque el suyo es “un gobierno que [...] no se distingue por su apego a las normas de la más elemental decencia” (Ayala, 1998b: 149), explica el ministro de España en un comunicado a sus superiores; de ahí que se le desapruébe también el mote de Padre de los Pelados, que gusta usar para integrarse a los campesinos o “pelados” pues no es el que correspondería a un hombre con su investidura.

Hay, como puede apreciarse, dos connotaciones de la decencia relacionadas al sistema de clases, una correspondiente a una familia bien acomodada social y económicamente hablando y la que se refiere a la familia honesta aunque pobre, limpia y digna dentro de sus circunstancias. En ambos casos la decencia se determina con base en la comparación y la contradicción: en el caso de *Muertes de perro* la decencia o la falta de ella se observan en el Presidente de la República y en la joven: son decentes en cuanto a su situación social, pero no lo son en cuanto a su comportamiento; ella por fallar a las normas de moralidad sexual, él por no favorecer a los de su condición. Esto permite advertir también que la decencia tiene connotación totalmente diferente si se trata del proceder femenino o masculino. La situación se vuelve todavía más crítica cuando se trata de adjetivar a doña Concha, pues ella ni pertenece a una familia decente –sea ésta pobre o rica– no es una esposa fiel y mucho menos lleva el atavío o los adornos que corresponderían a la Primera Dama de cualquier nación. Indecente en los tres semas.

En el otro caso, el de Candy y su vivienda, se basa en que se compara la suya con las familias “distinguidísimas”, llenas de “prosapia y talento” con las que pretendió relacionarse a través del comerciante primero y su novio muerto después. La suya no es una familia poderosa pero sí decente por la dignidad que mantiene en la modestia en su posición social, o sea, es una chica decente por su entorno familiar, pero no lo es por haber sido amante de un hombre casado y de diferente estrato socioeconómico.

Así, más que los semas depositados en el diccionario, es interesante el uso que se da a la palabra ‘decente’ como referencia a una condición socioeconómica porque no deja

de inquietar cómo se cae en la calificación de clase de maneras tan sutiles² pero tan comunes.

Por otra parte, hay una singularidad en la condición de decencia de las familias poderosas, pues en el caso de Bocanegra se utiliza el verbo en pasado: “en un día fueron omnipotentes”. Esto llama la atención porque en otras dos novelas es posible encontrar la misma característica: en la novela de la escritora venezolana Antonia Palacios, *Ana Isabel, una niña decente* (1972), la instancia narrativa informa que la madre de la niña le impide juntarse con otra porque no es gente decente pues trabaja haciendo cajetillas de cigarrillos en su hogar, ante lo cual la instancia narrativa diserta sobre lo que eso significa: “Indecente es lo contrario de decente. ¿Será indecente Otilia? ¿Por qué serán siempre pobres los que no son decentes? Pero Ana Isabel no es rica. Su madre al menos no cesa de repetirle que es muy pobre y sin embargo, es gente decente” (Palacios, 1972: 60). Y lo es porque pertenecen a una familia de próceres, los Alcántara, venida a menos.

El escritor mexicano Mariano Azuela en su novela *Las tribulaciones de una familia decente*, contribuye a la mejor comprensión de la cuestión que nos ocupa; la instancia narrativa se describe de la siguiente manera: “Los Vázquez Prados, como todas las familias decentes, venimos a menos desde la revolución maderista” (Azuela, 1947: 8), su familia también contaba con personalidades –héroes– pues hubo un Constituyente en la línea paterna y “ameritados militares” en la materna (Azuela, 1947: 9), esto es, un “inquestionable abolengo” (Azuela, 1947: 10).

La circunstancia histórica es innegable en la construcción de este ideosema: se trata de un grupo nuclear que fue, es decir, es a través de la transcripción textual de lo ideológico y lo social como el pasado adquiere suma importancia dado que se remite a ese tiempo para sustentar la condición de decencia. En otro momento se ejerció el poder, se tuvo una economía boyante y una situación social privilegiada, sin embargo, las circunstancias cambian.

En estas tres novelas de diferentes nacionalidades y tiempos, se hace evidente un proceso de ruptura política que modificó el escenario económico transformando, en

² Si se observa el catálogo de la palabra ‘familia’ en Moliner (2006), puede apreciarse la fuerza del pasado: abolengo, alcurnia, ascendencia, casa, cepa, cuna, dinastía, estirpe, filiación, genealogía, linaje, origen, prosapia, ralea, raza, sangre, solar. Está claro que las palabras abolengo, alcurnia, ascendencia, cepa, cuna, dinastía, estirpe, linaje o prosapia, por ejemplo, no se aplican de manera común a las familias si éstas son pobres.

consecuencia, el acomodo de los sujetos. Bocanegra era decente antes de ser gobernante, es decir, su familia ya había venido a menos cuando ocupa la silla presidencial. Los personajes de Azuela y los de Palacios también enfrentan una revolución, en todos se apela al linaje y a la pérdida de lo que éste les proporcionaba: éxito, fortuna. Se trata de sujetos transindividuales insertos en roles disímiles que son al mismo tiempo miembros de una clase social en cuanto a su relación con los medios de producción y otra en cuanto a la valoración que se tiene de ellos en su grupo social. Así, la clase trabajadora y los venidos a menos se emparejan dentro del sistema productivo, o sea, ambos viven con escasos recursos económicos, lo que hace la diferencia es una cuestión de estatus, lo intangible que conlleva forzosamente el reconocimiento ajeno. Ambos, en todo caso, son decentes, más allá de su moral.

Es con base en los otros como se determina la decencia, siempre en comparación con los poseedores de una posición privilegiada dentro de la sociedad pues cuando se carece de ésta es cuando hace su aparición en contraparte la decencia. Hay una pérdida en el caso de Bocanegra porque aunque sea un máximo gobernante, su ejercicio no es el adecuado por no estar acorde a su linaje; en el caso de Candy es la carencia porque no tiene lo que poseen aquellos con los que se relacionaba.

En suma, dentro del sema referente al abolengo hay una sobreposición temporal dado que ser decente *hoy* sólo es posible porque se fue importante social y económica-mente dentro de una sociedad dada. Presente y pasado se vuelven inseparables para otorgar el sentido de esta significación social e ideológica de la decencia; esta deducción surge de la observación de la evidencia de que no se puede ser decente sin mencionar porqué se es tal, los autores recalcan la causa específica de la decencia.

Ayala, por lo tanto, inscribe en la realidad discursiva la evolución de valores al interior de la estructura social a través del uso de elementos de los que comúnmente no se tiene consciencia en el uso cotidiano del lenguaje.

Como ideologema, el significado de la decencia crece por rumbos diferentes a los canónicos como puede apreciarse a través de este breve recorrido por la perspectiva del lugar que se ocupa dentro de una sociedad tomando como base el pasado. Y se infiltra también el significado que le da la Organización Internacional del Trabajo al utilizar la decencia como un constructo teórico centrado en la dignidad humana durante el ejerci-

cio de una ocupación productiva, la cual debe ser justamente remunerada, ejercida en condiciones de libertad, equidad, seguridad y respeto (Gualda, s/f: 108-109).

Resumiendo, las palabras están en constante mutación, respondiendo a las necesidades de sus hablantes, de ahí que llegan a presentar “diferentes prácticas semióticas en un mismo momento histórico” (Cros, 1002: 98).

En un autor como Francisco Ayala –independientemente de si reflexionó al respecto o no– no podía quedar fuera el dinamismo verbal, de ahí que recogiera una acepción de la decencia quizá poco común ahora pero de especial trascendencia dentro del texto y de la época en que escribió sus novelas contribuyendo con su pluma al enriquecimiento del discurso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Francisco (1998a), *El fondo del vaso*, Alianza, Madrid.

AYALA, Francisco (1998b), *Muertes de perro*, Alianza, Madrid.

AZUELA, Mariano (1947), *Las tribulaciones de una familia decente*, Ediciones Botas, México.

CROS, Edmond (1992), *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main, Vervuert.

CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.

GUALDA CABALLERO, Estrella (Dir.) (s/f), *Hacia un trabajo decente. Inserción laboral de la población extranjera en Andalucía*, Junta de Andalucía, s/l.

GÓMEZ MORIANA, Antonio (1993), “Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la invención del ‘indio’”, *Filología. Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de Buenos Aires*, XXVI, 1-2, pp. 51-75.

PALACIOS, Antonia (1972), *Ana Isabel, una niña decente*, Monte Ávila, Caracas.

**MÉMOIRE, DISCOURS ET SOCIÉTÉ DANS
CINCO HORAS CON MARIO, DE MIGUEL DELIBES**

Theophile Kouï

Universidad de Abdiján

Dès la première réflexion, dès le premier projet,
je suis habité par toute l'humanité passée et actuelle.

ROGER GARAUDY (*Appel aux vivants*)

INTRODUCTION

Cet intitulé s'inscrit très clairement dans une perspective sociocritique. Aussi, avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques repères théoriques s'imposent-ils.

La Sociocritique, telle que je j'entends, puisqu'elle est plurielle, s'intéresse d'abord et avant tout aux modalités de l'inscription de l'histoire dans les structures textuelles. Sur le plan théorique, de nombreux principes pertinents à cet égard ont été mis à jour, en particulier par l'Ecole de Montpellier.

Pour mon propos dans cette communication, je ne retiendrai que quatre :

1- La signification profonde de l'œuvre est à rechercher non pas dans l'intention de l'auteur, ni dans les rapports complexes de celui-ci avec le monde, mais plutôt dans la matérialité agissante de l'œuvre ;

2- La nature spécifique du texte littéraire en tant que système modélisant secondaire fait que ses rapports avec le monde sont le lieu d'une énonciation marquée par des pratiques sociales ou discursives, ce qui en fait l'espace de manifestation d'un contexte que l'Ecole de Montpellier désigne par le concept génétique textuel. Ce concept se réfère aux potentialités de structuration, de mise en relation sémiotique d'éléments morphiques spécifiques présents dans le discours d'une situation historique donnée.

3- Par discours, il faut entendre ici, essentiellement la pratique langagière d'un sujet collectif.

4- La question des médiations, découverte fondamentale de structuralisme génétique est avalisée par la Sociocritique. Les structures de médiations opèrent comme des filtres dans la mesure où elles déterminent la transformation qui génère la nature et la particularité de toute représentation. Elles déterminent donc les créations culturelles.

Dans la lecture que je fais de *Cinco horas con Mario*, je privilégie la médiation institutionnelle dans la mesure où, les pratiques sociales se matérialisent par la reproduction des normes de comportement et des valeurs d'un Appareil d'Etat ou d'un Appareil Idéologique d'Etat.

Publié en 1966, *Cinco horas con Mario* est, avec raison considéré par les critiques comme l'un des romans qui ont contribué à la rénovation de l'écriture romanesque en Espagne.

En effet, comme chacun sait, dès le début du xx^e siècle, des écrivains comme James Joyce, Marcel Proust pour ne citer que ces deux grands romanciers du xx^e siècle, avaient procédé à une profonde rénovation du roman européen. Cette rénovation affecte principalement le point de vue à partir duquel le récit se fait. Le narrateur omniscient du roman traditionnel est abandonné au profit d'un narrateur limité qui laisse les personnages présenter eux-mêmes leurs actions à partir de leurs propres points de vue. Par ailleurs, le roman rénové abandonne le héros traditionnel au profit du groupe humain ou d'un personnage anonyme. Le nouveau roman français poussera cette tendance jusqu'à son extrême en excluant même le protagoniste ou l'argument.

Pour des raisons sans doute liées à l'histoire, cette rénovation de l'écriture romanesque n'atteindra l'Espagne qu'après l'intermède du roman social. C'est *Tiempo de silencio*, de Luís Martín Santos, publié en 1962 qui marquera le point de départ de la rénovation de l'écriture romanesque en Espagne. Ensuite, d'autres romanciers tels que Juan Goytisolo (*Reinvindicación del conde Don Julián*) et Miguel Delibes (*Cinco horas con Mario*) suivront le mouvement, après s'être heurté aux limites objectives du roman social. Désormais, les romanciers seront plus attentifs à la forme et à la langue de leurs œuvres romanesques. *Cinco horas con Mario* apparaît comme un exemple particulièrement réussi de cette écriture rénovée.

Cinco horas con Mario en tant qu'histoire, commence par une annonce nécrologique, *una esquela* qui informe parents et amis du décès de Mario Díez Collado, mari de Carmen Sotillo, la protagoniste du roman. Cette annonce qui est une reproduction d'une

véritable annonce nécrologique avec tous les signes iconiques, précise l'âge du défunt, la date de sa mort ainsi que la date et l'heure des obsèques. Elle incite également à la prière pour le repos de son âme.

Comme on peut le constater, cette annonce est un signe très chargé idéologiquement, ce qui veut dire qu'il mérite d'être analysé d'un point de vue sémiotique en rapport avec le reste du roman dont elle est partie intégrante.

L'annonce nécrologique est suivie d'un prologue dans lequel un narrateur omniscient fait le récit. Il présente le décor, la chambre mortuaire où repose le corps de Mario et où la veuve de celui-ci, Carmen Sotillo reçoit les condoléances. Il convient de noter que l'événement se déroule dans une ville provinciale dans la mesure où la circonstance du deuil va donner lieu à la manifestation des conventions sociales.

De fait, le texte nous présente un microcosme dans lequel chaque type social est représenté, interpellé en sujet. Ainsi, Carmen la veuve s'efforce d'incarner la veuve en adoptant les attitudes que la société attend d'elle. Il en est de même pour les enfants, les orphelins, Valen, l'amie de la veuve, Vicente, le mari de Valentina, qui en tant qu'amis du couple, vont également adopter des attitudes en rapport avec leur statut.

Ces rôles sociaux déterminent à leur tour, des discours spécifiques qui les identifient. A cet égard, il est significatif que Carmen se plaigne de l'attitude jugée outrancière de la veuve du frère de Mario, Incarna, attitude de nature à discréditer son propre statut en tant que veuve. En d'autres termes, Carmen soupçonne Incarnación d'outrepasser son rôle de belle sœur, pour jouer en fait celui de veuve.

Le prologue est suivi de vingt-sept (27) chapitres dont le narrateur est Carmen Sotillo, qui, assise face au corps de son mari, se livre à un monologue intérieur dans lequel elle fait le bilan de vingt-trois (23) ans de vie conjugale avec Mario. L'on comprend dès lors que la mémoire y joue un rôle primordial.

Le roman se termine par un épilogue qui voit apparaître Mario Junior, le fils du défunt et de la veuve, qui, lui fonctionne comme un dépassement dialectique des deux époux qui incarnent des intérêts sociaux et historiques si contradictoires qu'ils paraissent inconciliables.

Une lecture un temps soit peu attentive aux discours proférés dans *Cinco horas con Mario*, ne peut ne pas remarquer le rôle prépondérant de l'Église Catholique en tant qu'Appareil Idéologique d'État (AIE) dans l'univers social du roman. Il s'agit là du problème central de la médiation qui permet à la Sociocritique d'identifier ou plus exactement de reconstituer les structures qui marquent historiquement un discours.

La littérature en tant qu'Institution est un des champs sociaux en phase avec le processus historique. Voici comment Edmond Cros définit le champ social :

Telle que la définition en est proposée par Bourdieu en effet, le champ est une construction sociale et un produit historique caractérisés par des structures objectives (positions respectives de différents agents et des différents organes institutionnels, normes de comportement, enjeux...), dotées en conséquence d'une logique caractéristique. Cette logique suscite, sur un mode non conscient, des pratiques adaptées, reproduites par des habitus. Le sujet n'entre pas dans le champ par un acte conscient ; il naît dans le champ et avec le champ. (Cros, 2003 : 43).

Avec le temps, les pratiques que génèrent habitus et champ se transforment en schèmes de perception, de pensée ou d'actions qui garantissent la conformité et la constance des pratiques. C'est pourquoi, champ et habitus peuvent être perçus comme des espaces de médiation. Mais, si ces espaces nous intéressent surtout ici, c'est en raison du statut de la littérature en tant qu'Institution et en tant que champ. En effet, "champ et institution sont articulés sur le système des Appareils Idéologiques d'État (AIE) et à travers lui sont soumis à une domination qui fluctue en fonction du processus dialectique de l'histoire." Cros (2003 : 43).

Le texte de *Cinco horas con Mario* convoque des pratiques et des discours articulés à l'histoire de l'Église catholique et à sa doctrine. A cet égard, il convient d'observer que *la esquila* est particulièrement riche en éléments susceptibles de mettre en relation les discours proférés dans *Cinco horas con Mario* et l'Église catholique en tant que structure institutionnelle de médiation. Il y a d'abord les prénoms des deux filles du couple Mario/Carmen. Les deux filles se prénomment en effet, María del Carmen et María de Aránzazu. En raison de l'importance du culte marial dans l'Église catholique

espagnole, toutes les espagnoles devaient se prénommer María et il semblerait que jusqu'à la fin des années soixante, les curés imposaient ce prénom au moment du baptême des filles. Mais dans *la esquila*, il y a d'autres signes qui mettent le texte en rapport avec le culte des morts.

La deuxième observation que je voudrais faire concerne le monologue intérieur de Carmen Sotillo, la veuve de Mario. Chacun des vingt sept chapitres qui composent le monologue intérieur est introduit par un verset biblique. Ces versets qui servent de stimulants génétiques aux réflexions de Carmen sont en fait les textes soulignés dans sa bible par Mario. Ils reflètent donc la pensée du défunt comme nous le verrons. Ajoutons que toute la démarche de Carmen Sotillo s'inscrit dans une pratique très catholique, la confession. Carmen est torturée en fait par un sentiment de culpabilité, même si l'adultère n'a pas été consommé. Elle sait qu'elle a péché par la pensée. Le but final du monologue intérieur, c'est de libérer sa conscience de cette faute commise malgré elle.

En troisième lieu, notons que le monologue intérieur de Carmen est chargé d'expressions qui renvoient aux pratiques de l'Eglise catholique. Je n'en donne que quelques exemples: *Pero tampoco pondría la mano en el fuego, ya ves.* (p. 34).

L'expression *poner la mano en el fuego* invoque une des épreuves de l'inquisition pour démontrer que l'on dit la vérité.

-Y así me jures en la cruz, nunca me llegaré a creer que en el día de fuima, te conformase con una cerveza y unas gambas [...] (p. 37).

-Unos mártires (p. 39).

-Santo Tomás (p. 39).

-Y así me lo jures en la cruz [...] (p. 37).

-Los hombres sois todos unos egoístas y el día que os echan las bendiciones, un seguro de fidelidad, ya podéis dormir tranquilos. (p. 39).

Il s'agit ici d'une allusion au sacrement du mariage.

Y tocante a valores religiosos, tres cuartos de lo mismo, Mario, que somos los más católicos del mundo, y los más buenos, que hasta el Papa lo dijo, mira en otros lados, divorcios y adulterios que no conocen la vergüenza ni por el forro. Aquí, gracias a Dios,

de eso, fuera de cuatro pelanduscas, nada, tú lo sabes, mírame a mí, es que ni se me pasa por la imaginación, ¿eh? (p. 51).

- Que digas misa si quieres. (p. 95).

- ¿crees tú que habrá muchas mujeres que hubieran aguantado este calvario ? (p. 96).

- [...] ni las bodas de Canaán [...] (p. 119).

MEMOIRE ET HISTOIRE

L'une des dimensions essentielles de *Cinco horas con Mario* est constituée par la mémoire en tant que transfiguration de passé. Tout le dispositif narratif du roman repose sur la mémoire. Grâce au monologue intérieur, le narrateur Carmen Sotillo, la veuve de Mario distribue la parole, à elle-même et aux autres personnages absents. L'élément central de la narration n'est pas ici l'action, mais la mémoire et les différents sociolectes ou discours idéologiques qui composent la situation sociolinguistique de l'Espagne de Franco.

Mais commençons par définir le monologue intérieur avec Edouard Dujardin :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes, réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression *tout venant*. (Dujardin, 1931 : 59).

Cette définition du monologue intérieur éclaire considérablement la configuration du discours de Carmen Sotillo. En effet, malgré son immense frustration sexuelle, sociale et politique, Carmen n'avait jamais pu discuter avec son époux de son vivant. La mort prématurée de celui-ci crée une situation limite qui, de par sa dimension affective, génère les souvenirs et donc contribue à l'éveil de la mémoire. Dans ce monologue intérieur de Carmen, le bureau de Mario transformé à l'occasion en chapelle ardente s'ouvre à l'ensemble de la ville provinciale et au-delà, à toute une formation sociale, donnant ainsi à l'espace narratif une dimension qui accentue son statut de référent.

L'illusion référentielle est du reste entretenue par des allusions constantes à des situations et à des personnages historiques :

Oyarzun, que está enterado de todo, yo no sé de dónde saca el tiempo, me ha dicho que lo de la oficina era de lo menos, que había testigos que vieron a José María en el mitín en la plaza de Toros y en abril del 31 dar vivas a la República, agitando la bandera tricolor como un loco, Mario, que eso es todavía peor. (p. 80).

C'est la lecture des versets bibliques soulignés dans la bible de Mario, reflets de sa pensée et ses convictions qui, en raison des associations qu'elle suscite, déclenche le mouvement de la mémoire chez Carmen Sotillo. La mémoire est un instrument qui permet à la conscience d'échapper au caractère inexorable du temps. Selon Marcel Proust :

[...] la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du temps suivant laquelle la vie se réalise. (Proust, 1938: 1031).

L'enjeu majeur de la transfiguration de la mémoire historique chez Carmen Sotillo est précisément de nier tout mouvement en proclamant son univers comme le meilleur des mondes.

[...] hechuras de Don Nicolás, eso, que se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que "joven rebelde", rebelde de qué ¿de qué?, porque a ver de qué se van a quejar, tú dirás, se les ha dado todo, viven en orden y en paz, cada día regalado, que todo el mundo lo dice, y tú chitón, o en clave [...] "quieren voz" o "quieren responsabilidades" o "probarse". (pp. 49-50).

La conscience de Carmen apparaît ainsi comme l'espace d'émergence d'une polarité disjonctive, en ce sens que la transfiguration de la mémoire historique a pour corollaire le rejet de tout mouvement et notamment de toute mobilité sociale : Mouvement / Immobilisme, Progrès / Stagnation, Modernisme / Tradition, Ouverture / Clôture. Ces polarités qui régissent les relations entre Mario et Carmen envahissent en fait toutes les sphères de la vie sociale. Les relations à l'intérieur du couple, l'éducation des enfants, la culture, le rôle et la place de la femme dans la société, la religion.

L'érection du passé et de la tradition en modèle de perfection qu'elle oppose constamment à toute nouveauté, à tout changement donne à Carmen le statut de produit du national catholicisme. Sur ce point, Fernando Larraz a raison lorsqu'il écrit :

Por tanto, esa excrecencia del sistema que es Carmen ha ido tornándose en un ser mucho más complejo, hasta aparecer no sólo como engendro de las estructuras del nacional catolicismo, sino también como una damnificada de la puritana e inexorable intelectualidad liberal progresista que representa su esposo. (Larraz, 2009: 29).

Quant à Mario, incarnation du changement et de l'ouverture, il constitue une lueur dans cet espace cerné de toutes parts par les ténèbres. Cette lueur est, du reste, renforcée par le discours de Mario Junior, notamment lorsqu'il utilise l'image de l'ouverture des fenêtres.

Sencillamente tratamos de abrir las ventanas. En este desdichado país nuestro, no se abrían las ventanas desde el día primero de su historia, convécete. (p. 250).

Cette métaphore d'une maison dont on essaie d'ouvrir les fenêtres traduit bien la problématique de l'ouverture, du changement, de l'avènement d'une autre ère, celle du dépassement dialectique des deux Espagne, incapables de trouver les voies et moyens d'une communication citoyenne.

DISCOURS ET SOCIÉTÉ

Le cadre de ce travail ne me permet pas de procéder à une étude sociolinguistique du texte de *Cinco horas con Mario*, ce qui aurait permis d'identifier les différents sujets collectifs en conflit dans la formation sociale. Néanmoins, Carmen et Mario, tous les deux membres de la petite bourgeoisie provinciale fonctionnent dans le texte comme des archétypes des deux classes antagonistes. Cela n'a du reste rien de surprenant, car les classes moyennes ont toujours fonctionné ainsi. Dans toutes les sociétés, elles ont tantôt penché à droite, tantôt penché à gauche en fonction des circonstances historiques. L'on remarquera que les deux personnages, Carmen et Mario forment un couple, une

unité formée à partir de deux éléments opposés ; et ici, le niveau d'opposition que je retiendrai est l'idéologique.

En effet, autour de ces deux personnages apparaissent d'autres idéologiquement orientés. Ainsi, autour de Mario, ceux de *la tertulia* qui, précisément, en raison de leur orientation résolument à gauche, se retrouvent dans le collimateur de Carmen.

Mario, que tú y el Aróstegui y el Moyano y el propio don Nicolás siempre miráis con la boca abierta todo lo que viene de fuera, que sois unos papanatas, y ya sé que en el extranjero trabajan las chicas, pero aquello es una confusión, ni principios, ni nada, que debemos defender lo nuestro hasta con uñas si fuera preciso. (p. 66).

Toujours dans la même logique et de façon plus virulente, Carmen s'en prend à Don Nicolás à cause de tout ce qu'il représente sur l'échiquier culturel. C'est en effet le directeur de *El Correo* où Mario intervient en tant que pigiste.

Algún día me darás la razón, que el don Nicolás ese, que Dios confunda, os está enredando a todos y, a la chita callando, está haciendo su juego, porque, por si lo quieres saber, él es de una extracción humilísima, su madre lavandera o algo peor, imagina, y aunque en el periódico, por la cuenta que le trae, dé una de cal y otra de arena, don Nicolás es un tipo torcido, de la cáscara amarga, te lo digo yo, no te importe que vaya a misa, para disimular. (p. 67).

De ce discours de Carmen, nous retiendrons une expression particulièrement significative sur le plan idéologique. *Ser de cáscara amarga*, on désigne par cette expression, une personne très engagée, une personne progressiste. Dans ce contexte du régime franquiste, c'est une personne naturellement très mal vue, c'est pratiquement équivalent au concept infamant de *rojo*, susceptible de justifier la répression la plus brutale et même la peine de mort. Cette expression problématise une vision de l'espace social manichéenne et identifie le sujet collectif qui tient le discours : Carmen ne fait que reproduire un discours ambiant, le discours des classes dominantes. Malgré elle, Carmen se revendique de l'ordre politique établi, et ce qui est important à ses yeux, ce sont les conventions sociales, les apparences qu'il faut sauver en toutes circonstances. Carmen représente les classes moyennes traditionnelles et conservatrices, d'où son adhésion indéfectible à

l'Eglise préconciliaire. De ce point de vue, la synthèse suivante de Fernando Larraz me paraît particulièrement pertinente :

Hay que comenzar por señalar que los argumentos que Carmen repite una y otra vez se corresponden con un universo muy cerrado en el que se percibe con claridad la apropiación de los mensajes propagandísticos emanados de las estructuras de poder en la España de posguerra. [...] Carmen reproduce aquellos lugares comunes como axiomas incontrovertibles y los reproches que dirige a su marido se basan, precisamente en que éste ha sido incapaz de percibir la perfecta armonía y el orden de las convenciones aprendidas de la autoridad. (Larraz, 2009: 4).

C'est dans les pratiques de Mario que critique Carmen que se dessinent ses tendances idéologiques.

Pero ya ves cómo nos ha crecido el pelo con tus teorías, que, por muchas que le des, en la vida no se puede estar a bien con todos y si te pones a favor de unos, fastidias a los otros, esto no tiene vuelta de hoja, pero si las cosas tienen que ser así porque así han sido siempre, ¿por qué no ponerte al lado de los que pueden corresponderte? Pues, no señor, dale con los desarrapados y los paletos, como si los desarrapados y los paletos fueran siquiera a agradecértelo [...] (p. 146).

Notons en passant la connotation méprisante du registre lexical utilisé par Carmen pour désigner les travailleurs et l'ensemble des classes pauvres pour lesquelles Mario essaie de manifester sa solidarité.

Mais au-delà de la critique de ses rapports avec les classes déshéritées, Mario est lui-même accusé d'avoir des tendances prolétariennes.

Mario, las cosas salen de dentro y tú, desde que te conocí, tuviste gustos proletarios, porque no me digas que al demonio se le ocurre ir al Instituto en bicicleta. (p.45).

On pourrait multiplier les citations à l'infini.

Mario représente les secteurs intellectuels non conformistes qui essaient de résister à la caporalisation de la société.

Catholique libéral, Mario adhère aux ouvertures opérées par le Concile de Vatican II qui libéralise la pratique religieuse et tend la main aux autres confessions religieuses. Il convient de noter cependant les limites du progressisme chez Mario, notamment sur le plan de la pratique sexuelle. Malgré lui, Mario est pris dans le dédale de la sexualité utilitaire, et refuse même la pratique de la méthode Ogino pour limiter les naissances. Pire, les nombreuses frustrations sexuelles affichées par Carmen, indiquent bien, qu'il ne se soucie guère de la plénitude sexuelle de son épouse, d'où la tentation d'une aventure extra conjugale de la part de celle-ci et dont la confession paraît être le véritable objet de son monologue intérieur. C'est dire que Mario n'échappe pas à l'idéologie nationale catholique. Sur ce terrain, il est important de rappeler que le régime franquiste avait des structures spécifiques chargées d'encadrer l'éducation des femmes. Je pense en particulier à la Section Féminine de *la Falange* dirigée pendant toute son existence par Pilar Primo de Ribera, sœur du fondateur de *la Falange*, José Antonia Primo de Ribera, exécuté par le gouvernement républicain au début de la guerre civile en 1936.

La Sección Femenina del Movimiento Nacional de Franco fue la correa de transmisión de los valores morales y políticos derechistas del régimen. Estuvo dirigida por la hermana de José Antonio Primo de Rivera, el carismático fundador del partido fascista de la Falange. Muerto José Antonio en 1936, Pilar Primo de Rivera aplicó la visión de una “revolución falangista”, imaginada por su hermano, a su propia organización en desarrollo, con sus afiliados de élite (los mandos), encargadas de hacer volver las mujeres a sus funciones tradicionales en la sociedad. (Richmond, 2004:17).

Dans le cadre des enseignements de la Section Femina de la Falange, le père García Figer écrivait dans *Medina*, revue de la Section Féminine du 12 août 1945 :

La mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las ojeras, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle, inseguro el paso y triste todo su ser. Espiritualmente, el entendimiento se oscurece, se hace tarde a la reflexión: la voluntad pierde el dominio de sus actos y es como una barquilla a merced de las olas : la memoria se entumece. Sólo la imaginación permanece activa, para su daño, con la representación de imágenes lascivas, que le llenan totalmente [...] (Figer, 1945 :3).

A la lumière de ce qui précède, on peut s'interroger sur la nature de la formation sociale que dessine cette formation discursive. L'univers de Carmen et de Mario apparaît comme un espace contrasté dans lequel les idéologies réactionnaires et fascisantes s'opposent à la quête d'un univers où les libertés démocratiques sont garanties.

En réalité, cet univers est soumis à un mouvement dialectique, et son inéluctable dépassement est programmé à travers le temps. C'est notamment le sens du discours de Mario Junior.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, on note que le statut de l'Église Catholique en tant qu'Appareil Idéologique d'Etat (AIE) dominant se justifie pleinement en ce sens que tous les discours proférés et les pratiques sociales qui les accompagnent sont en rapport avec cette institution, qui en structure en dernière analyse, les significations. Le conservatisme débridé qui affecte les attitudes et les discours de Carmen prend toute sa signification à travers l'idéologie nationale catholique que véhiculait et propageait non seulement le régime franquiste, mais aussi et surtout l'Église catholique.

Le rôle de la mémoire qui fonctionne ici en tant qu'instance de refus de tout changement, de toute mobilité sociale a été mis en exergue par le texte. A cet égard, il est frappant de noter comment le langage stéréotypé contribue à forger le caractère simpliste et primaire de la personnalité de Carmen. Les lexies, les phrases toutes faites, les proverbes souvent attribués à son père ou à sa mère, les topiques, les répétitions, les ellipses, ... apparaissent comme les ingrédients essentiels de ce discours provincial.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BUSTOS-DEUSO, M. L. (1990), *La mujer en la narrativa de Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

CROS, E. (2003), *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

DELIBES, M. (1966), *Cinco horas con Mario*, Madrid, Destino.

LARRAZ, F. (2009), “Aspectos ideológicos de Miguel Delibes”, *Revista chilena de literatura*, versión on-line, ISSN 0718-2295, pp 1-8.

SOBEJANO, G. (1969), “Los poderes de Antonia Quijana (Sobre *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes)”, *Revista Hispánica Moderna*, 35, pp. 106-112.

RICHMOND, K. (2004), *Las mujeres en el fascismo español: La sección femenina de la Falange*, Madrid, Alianza Editorial.

FEMINISMO Y NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:

ELENA SORIANO

María de la Paz Cepedello Moreno

Universidad de Córdoba

Son muchos los motivos que se podrían esbozar para justificar que el objeto de este trabajo sea la figura de Elena Soriano y, más concretamente, los textos narrativos de su obra. Pero creemos que apenas hace falta citar alguno de ellos para comprender la necesidad de estudios que rescaten del relativo olvido al que ha sido injustamente relegada una importante narradora del siglo XX: reivindicar el valor que sus novelas, muy especialmente la trilogía *Mujer y Hombre*, tienen en lo que se refiere, entre otras cosas, a su aportación a los primeros pasos del después conocido como discurso femenino en España. Esta falta de consideración se explica por un cúmulo de circunstancias políticas, sociales y personales que no son objeto de este trabajo pero que hicieron profunda mella en el ánimo de la autora y de las que siempre se lamentó. Léanse sus palabras al ser preguntada por la situación de determinados escritores en la España franquista:

De todas formas, nunca dejó de haber en España lectores «clandestinos» de los grandes escritores vetados, tanto nacionales como extranjeros, y así se formaron unos pocos valores individuales, entre ellos, algunos más o menos silenciados, que deben considerarse como el “exilio interior”, y que sin duda, serán reivindicados un día. Pero el mal hecho por la «ruptura histórica» es irreparable para la vida personal de numerosos escritores españoles que no han llegado a ser quienes eran potencialmente. (Soriano, 1994: 96).

Su trayectoria literaria comienza en 1951 con la publicación de *Caza menor*, una novela editada por Saturnino Calleja en su colección “La Nave”, muy prestigiosa en aquel momento¹. Se trata de una obra difícilmente clasificable dentro de la narrativa del medio siglo pero de la que se ha destacado, en numerosas ocasiones, su clara influencia realista, nada extraño si tenemos en cuenta que la formación intelectual de nuestra escritora está fuertemente asentada, como ella misma ha reconocido, en la gran escuela

¹ Una magnífica edición de la novela fue la realizada por Concha Alborg en Castalia / Instituto de la mujer en su colección Biblioteca de escritoras, en 1992.

realista europea². Ello, sin embargo, no resultó ser un escollo para que fuera magníficamente acogida en su momento y disfrutara de un considerable éxito de público y crítica³.

La acción de la obra transcurre en la “Casa Nueva”, una mansión rural donde vive una familia formada por el padre, regente de un negocio maderero, su abúlica esposa y sus tres hijos bien diferentes entre sí y alejados de las aspiraciones empresariales de don Andrés. Serán estos tres hijos los que vertebran el desarrollo argumental de la novela atendiendo a sus personalidades divergentes y equidistantes entre sí y a la aparición, tras la muerte del padre de familia, de Ana, una muchachita pueblerina que se convierte simultáneamente en la esposa de uno de los tres hermanos y en el centro de atención de sus cuñados. El nudo sentimental que se entrelaza entre la muchacha recién llegada y los hijos desembocará en la muerte de Ana cuando huía hacia casa de sus padres. A partir de este momento la desintegración de la “Casa Nueva” sobreviene de forma inexorable a lo que se une el estallido de la guerra civil.

En 1955 intentará ver la luz la trilogía que Elena Soriano, quizá de forma precursora, denominó *Mujer y Hombre*. Las tres novelas que integran el conjunto –*La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea*– no forman una unidad argumental pero sí se articulan como distintas partes de un todo en tanto que representan una de las preocupaciones que harán de Elena Soriano una escritora peculiar en su tiempo⁴, la preocupación de la mujer por “la pérdida de los atractivos femeninos y la imposibilidad de mantener encendida la llama de la pasión por parte del varón” (Ramos, 1982: 54).

Hemos dicho *intentará* porque, como es sabido, la primera narración de la trilogía, *La playa de los locos*, quedó censurada prohibiéndose así su impresión y circulación. La trama de la misma se circunscribe a una carta que una mujer pretende enviar a su primer y único amor veinte años después de verlo por última vez cuando vuelve al lugar donde lo conoció. Lo realmente audaz de esta obra quizá sea su forma, esa extensa misiva que la narradora escribe a su amado desaparecido bajo el encabezamiento de “Querido mío”

² Entre sus lecturas predilectas se encontraban las obras de Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Galdós, etcétera.

³ Por ejemplo, María Alfaro dijo de *Caza menor* que era “una de las mejores que se han escrito durante estos últimos años en lengua castellana” (1959: 512) o Eugenio G. de Nora al calificarla como “primera novela excepcional” (1973: 153).

⁴ Dice Elena Soriano: “Creo [...] que la mujer, instintivamente, conoce cuál es su *poder* en una sociedad machista y judeocristiana como la española. Yo he querido presentar tres ejemplos de esta realidad de las relaciones de mujer y hombre, «a la española» y en una determinada época.” (Ramos, 1982: 58).

y que, en realidad, sirve como soporte al monólogo interior en el que está cifrada la novela. La capacidad de introspección de la protagonista (cuyo nombre no conocemos) va mucho más allá en calidad y en intensidad de la que presenta Ana (la joven de *Caza menor*) aunque no podemos dejar de aclarar que este personaje femenino tiene más profundidad, si cabe *feminista*, de la que hasta ahora le ha dado la crítica. Lo que se hace evidente en la lectura es el salto temático y estilístico que Elena Soriano da en apenas cuatro años. Si la gran escuela realista europea había sido el *alma mater* de su primera novela, el resto de las corrientes de las que la autora bebe⁵ se ponen de manifiesto en esta trilogía donde la mujer toma la palabra desde su perspectiva, para denunciar una situación de represión sexual a la que estuvo sometida en su juventud y que determina su frustrado presente.

La prohibición de *La playa de los locos* y el consiguiente truncamiento de la trilogía dieron al traste con las aspiraciones literarias de Elena Soriano y con el esperado efecto de un discurso narrativo que hoy bien puede considerarse precursoramente feminista a la luz de las más modernas teorías literarias. *Mujer y Hombre* aparecería íntegramente treinta años más tarde de la fecha prevista, en 1986, gracias a la editorial Plaza & Janés, precedida de unas palabras de la autora con relación a la obra censurada:

Lo cierto es que el de *La playa de los locos* me hizo daños irreparables de todo orden: su edición carente de difusión y propaganda, repercutió sobre la trilogía entera y anuló sus perspectivas comerciales y mi incipiente actividad novelística. Pero lo más importante de aquella derrota es que me dejó, por mucho tiempo, destrozada y acobardada moralmente, sin estímulo para proseguir mi labor literaria, presa del «complejo» psicológico antes señalado, en el que llegué a sufrir graves crisis depresivas, hasta con ideas suicidas, pues aún era yo lo bastante joven e ingenua para pensar que un escritor que no puede existir ante los demás como tal, ya está muerto esencialmente. (Soriano, 1986: 9).

No obstante, no es *La playa de los locos* por ser la censurada, la única novela de la trilogía donde la autora plantea un conflicto de honda raíz en la psicología femenina de mediados del siglo XX. *Espejismos* sitúa al lector, de nuevo, ante una mujer que atra-

⁵ En relación con estas corrientes manifiesta la autora: “Aunque fui formada en la gran novela realista clásica, pero como he leído después desde Proust a Faulkner, desde Kafka a Virginia Woolf, y a los surrealistas también, pues eso tiene que influir, yo no desdeño ninguna influencia.” (Soriano, 1996: 125).

vieses una profunda crisis existencial en el momento en que debe enfrentarse a una intervención quirúrgica. Los efectos del paso del tiempo como *leiv motiv* de la trilogía se manifiesta en esta novela a través de la rutina matrimonial. Soriano nos presenta ahora a una protagonista de mediana edad que cree haber perdido los atractivos que la hicieron digna de la atención constante de su marido. El tratamiento del tiempo en esta narración colabora decididamente a manifestar a través de la forma uno de los aspectos claves del contenido de la novela: la incomunicación entre los cónyuges, que afecta a ambos pero que cada uno vive de diferente manera. Mientras Pedro, el marido, se evade de la situación anodina que vive su matrimonio en brazos de una jovencita, la esposa, Adela, emite sordos gritos de frustración, desengaño y tristeza que no dejan al lector indiferente:

¿Cómo decirte, a ti ni a nadie, sin parecer vulgar y ridícula, la simple y amarga verdad única: que me siento defraudada, traicionada, olvidada, derrotada, incomprendida? ¡Una mujer incomprendida! Ya salió la gran frase, que hace reír a todo el mundo, y dar la réplica consabida: «No te quejes, no tienes ningún derecho a sentirte infeliz. A pesar de todo, el mejor destino de una mujer es ser casada y vivir a la sombra de un hombre. Y el tuyo es trabajador, y te quiere y te respeta y te da un hogar cubierto de necesidades. Y, para colmo, tienes un hijo sano y hermoso... ¿Qué más quieres? No puedes pedir más...» Sí, ya lo sé, que es inútil y grotesco pedir más, porque no lo hay. [...] Pero, ¿es pecado que me parezca demasiado duro e injusto? (Soriano, 1986: 122).

Juan Luis Alborg señaló en *Hora actual de la novela española* (1962: 362) que la voz narradora, por boca de la protagonista, hace una cruda disección de la intimidad femenina en una etapa concreta de la vida marital y en un momento histórico igualmente específico. Es más, esta segunda narración resulta más estremecedora aún que la primera, a nuestro modo de ver, porque en *La playa de los locos*, asistimos, por breve que sea, a un momento de plenitud amorosa. En *Espejismos*, Soriano no da tregua al lector pues no consiente el avistamiento de la felicidad matrimonial sino que, al contrario, nos introduce de lleno en el desencanto y la desidia desde la misma cita que encabeza la

novela: “Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo y tome su cruz y sígame” (Soriano, 1986: 99)⁶.

Medea simboliza mejor que ninguna otra en la trilogía la lucha entre los sexos. Como el título nos hace suponer, nos encontramos ante una nueva recreación del mito clásico actualizado esta vez en una pareja de luchadores víctimas de la pasión amorosa y la guerra civil española en el exilio argentino. Daniela Valle, la bruja vengadora del siglo XX, es una bella actriz en el ocaso de su carrera dispuesta a cualquier cosa por conservar el amor del ingrato Miguel Dargelos, quien la desprecia a pesar de haber llegado a una inigualable posición política gracias a ella. Sin duda, de la trilogía completa, es la novela menos valorada y menos estudiada. Juan Luis Alborg (1962: 367) la considera poco verosímil y un claro retroceso respecto a las otras dos novelas que conforma *Mujer y Hombre* desde el punto de vista constructivo sin embargo Concha Alborg, por su parte, no ahorra elogios para la trilogía en general y su última novela en particular.

Son las cuatro únicas creaciones novelescas de Elena Soriano las que se van a tomar en consideración a la hora de analizar el papel de la autora en tanto precursora del discurso femenino y feminista en España. Como es sabido, su producción incluye además dos colecciones de relatos (*La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora y Tres sueños y otros cuentos*), tres volúmenes de ensayos editados por Anthropos (*Literatura y vida*), y su paradójico gran éxito *Testimonio materno*, un relato autobiográfico sobre la trágica desaparición de su hijo Juan José Arnedo Soriano. Nos remitiremos exclusivamente a las novelas en este estudio, como decía, porque es en estos discursos donde mejor se revela el objetivo que impulsa a la escritora a componer sobre todo una trilogía donde se manifiesta claramente una de las máximas preocupaciones de la autora a lo largo de su vida: la de adquirir el crédito intelectual que el hombre, por el simple hecho de serlo, conseguía con mucha más facilidad que una mujer de su tiempo. En este sentido, Elena Soriano se define, con gran valentía, como una mujer feminista:

Yo me considero una mujer feminista, pero no de las de manifestación pública, sino de las que ejercen el feminismo por sí mismas, individualmente. [...] Uno de los derechos que hay que conquistar es el derecho al crédito intelectual. Como en los bancos que se da crédito de antemano. Los hombres dan crédito a sus amigos, así es en política tam-

⁶ Las palabras de la cita que abren la novela están tomadas del Evangelio según San Mateo 16, 24.

bién. Una mujer todavía en España tiene que probarse, tiene que demostrar que vale mucho, tiene que seguir siendo un Madame Curie en cierto modo. La conquista entonces tiene que hacerse individualmente, en casa, con el marido, con los amigos, conquistar el derecho a la amistad masculina. Que se tome en serio y que la tomen en serio. Que le den crédito. (Alborg, 1989: 119-120).

Muestra de este empeño fue además la creación de la revista *El Urogallo*, creada, dirigida y financiada por ella misma desde 1969 a 1976, desafiando al mismo tiempo la censura de un régimen que la discriminaba por ser sospechosa de roja⁷ y la incompreensión de una sociedad que no veía con buenos ojos que una madre de familia se dedicara a tareas tan alejadas de “sus labores” como la escritura. La desaparición de *El Urogallo* vino determinada por múltiple factores, como la propia autora ha reconocido en numerosas ocasiones, pero su aportación al panorama intelectual y literario de principios de los setenta está fuera de toda duda.

Elena Soriano se sirve en sus novelas de los personajes femeninos –protagonistas indiscutibles aunque no únicos-, de sus actos y reflexiones para poner de manifiesto y denunciar, a través del discurso literario, la situación de la mujer española y universal a mediados del siglo XX. Dicho propósito que se muestra evidente en la trilogía *Mujer y Hombre* ya desde el mismo título comienza a vislumbrarse levemente en la decimonónica *Caza menor*.

Ana desempeña un papel destacado en la primera novela de la autora y, aunque su aspecto físico no ocupa un lugar preeminente en la narración, su carácter, bastante más complejo de lo que la escasa crítica que ha estudiado a Elena Soriano ha considerado, se revela lleno de matices muy interesantes desde el punto de vista femenino. Su llegada a la Casa Nueva como esposa de Emilio rompe la apreciada cotidianidad de los habitantes del espacio rural en el que se sitúa la narración. El objetivo de la muchacha es hacerse con la aprobación de los hermanos de su marido, absolutamente divergentes entre sí y mal avenidos: el cazador Andrés y el exseminarista Pascual. Con el esposo, las relacio-

⁷ *El Urogallo* se convirtió en una de las más completas y comprometidas revistas de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus páginas los lectores ávidos de aquellos años pudieron descubrir poemas inéditos de Pablo Neruda, *Los padres* de Juan Benet, *Historias fingidas y verdaderas* de Blas de Otero, *Sé com és blanc d'alta neu* de Salvador Espriu, *Sucesos de jardín* de Jorge Guillén, *Canto de inocencia* de José Ángel Valente, *Demiurgia verbal* de E. M. Cioran, *El hijo* de Francisco Ayala, *Stravinsky* de Óscar Esplá, *El mundo visto al telescopio* de Philippe Sollers, *¿Cómo es posible no escribir?* de Marguerite Duras, *Genovés* de Rafael Alberti, *Meditación ante un retrato* de José Hierro, *Angelitos negros* de Francisco Umbral y magníficas colaboraciones de Ernesto Sábato o Mario Vargas Llosa.

nes vendrán marcadas por la decepción creciente y la aversión al contacto sexual que Ana encuentra a todas luces insatisfactorio. Y es que son las inquietudes de la protagonista, sus frustraciones y deseos las que van a ocupar gran parte de la narración a medida que profundiza en sus relaciones familiares, especialmente en lo que se refiere a su cuñado Andrés. El desasosiego vital que a la muchacha le produce el joven cazador la lleva a evitarlo a toda costa no obstante, al mismo tiempo, se siente irremisiblemente atraída por él. Los sentimientos encontrados de la protagonista la conducen a vivir de forma cada vez más incómoda en la Casa Nueva: se siente acechada por su marido, juzgada inquisitorialmente por Pascual (el hermano menor) y seducida por Andrés. La situación estalla cuando Ana recibe un beso de su cuñado cazador y decide refugiarse en casa de sus padres y huir de los *lobos*⁸ que la acechan. En su huida cae accidentalmente y pierde la vida lo que colabora en gran medida a la total desintegración de la Casa Nueva. La actuación de Ana a lo largo de la novela viene marcada por dos constantes: sus deberes como esposa y sus desasosiegos vitales. Ana ha sido educada en el respeto y el servicio al varón, necesita del permiso del marido para ver a sus padres y acepta con sumisión su primera bofetada. En este sentido reconocemos a esa muchacha que los hermanos consideran una aldeana insignificante, apocada, servil, una “palurdita virginal”. Pero, por otro lado, encontramos a una mujer frustrada, desasosegada y anhelante de una satisfacción vital y, por qué no, sexual, que no consigue con su marido. Su quietud espiritual y física es zarandeada por el cazador empedernido de Andrés que, probablemente, desde el principio no la consideró más que una pieza de “caza menor”.

La remitente de *La playa de los locos* –recordemos que la novela era una extensa misiva que un personaje femenino le escribe a un narratario que llama “querido mío”– regresa al lugar de veraneo donde diecinueve años atrás encontró y perdió al amor de su vida. Este regreso le sirve a la narradora para recrearse a sí misma y la situación que vivió tiempo atrás y por lo tanto desdoblarse en dos voces diferentes del discurso: la muchacha que pasó sus primeras vacaciones en una playa del norte de España y la mujer madura que vuelve para recordar. La primera es una joven de veintitantos años, hermosa y emancipada que, tras haber conseguido una plaza en un instituto, viaja sola por

⁸ Utilizamos cursiva para esta palabra porque, como es sabido, Elena Soriano acusó a Carlos Saura de plagio en su película *Ana y los lobos*. Vid. M^a Paz Cepedello Moreno (2006), “*Caza menor* de Elena Soriano y *Ana y los lobos* de Carlos Saura: conexiones y divergencias” en *Studio linguistica et philologica in memoriam Feliciano Delgado (1926-2004)*, pp. 91-100.

primera vez. En principio podríamos afirmar que se trata de un personaje femenino independiente, social e ideológicamente en un momento histórico, julio de 1936, en que esta situación no era habitual. No obstante y a pesar de ello, el peso del patriarcado hará acto de presencia cuando la protagonista se enamora y todas sus intenciones y teorías sobre la vida y las relaciones se tambaleen. Para empezar ocultó al muchacho, desde el primer encuentro, que acababa de aprobar una oposición haciéndose pasar por una simple estudiante⁹ mientras él hombreaba, probablemente para no menoscabar el ego masculino y evitar “ese miedo que soléis sentir hacia la inteligencia femenina semejante a la vuestra” (Soriano, 1986: 51). Aunque la trivialidad y las mentiras piadosas presiden las primeras conversaciones, se empieza a percibir, desde el principio, este encuentro como problemático para ella quien se debatirá hasta la separación inesperada entre las estrechas convenciones sociales y su deseo —expresado en símbolos como el mar— hacia el hombre. La protagonista admite que necesita amar apasionadamente a este joven recién llegado pero reconoce su dificultad para hacerlo debido a la educación recibida. Nacida y formada en un ambiente librepensador, fue incapacitada para llevar a la práctica las teorías fascinantes que le habían enseñado. Se considera un híbrido, un “producto de transición” entre la “simplicidad de las muchachas de antes” y la “valentía serena” de las mujeres coetáneas¹⁰. Lo más terrible del proceso reflexivo de la protagonista es la propia toma de conciencia sobre la situación casi esquizofrénica en la que se encuentra y ante la que es imposible rebelarse. Elena Soriano, al situarnos ante esta protagonista, está denunciando el puritanismo del momento consiguiendo la prohibición de la censura de la época: la denuncia del tabú de la virginidad no pasó desapercibido a los censores que tacharon de inmoral la narración.

La atracción entre la pareja protagonista crece a la par que crece la tensión por la negativa constante de ella al encuentro sexual resultando como consecuencia una tortuosa lucha consigo misma, por momentos agónica, por superar sus propios prejuicios sin conseguirlo. La tragedia se desencadena cuando, un buen día, él desaparece sin dejar rastro. El estallido de la guerra civil los aleja para siempre y de ello da cuenta la narra-

⁹ Él, en cambio, le aseguró a la joven que era médico aun cuando su edad delataba que esto era imposible.

¹⁰ Se puede apreciar cómo estas palabras, extraídas de la novela, siguen siendo discriminatorias para la mujer pues, hipócritamente, la protagonista diferencia dos clases de mujeres donde un grupo es superior a otro.

dora diecinueve años después, cuando ya siente toda su vida marchita pero con la esperanza de encontrar al amor perdido en el mismo lugar donde lo vio por última vez.

Los tres personajes femeninos de las novelas que componen la trilogía *Mujer y Hombre* se encuentran en una situación límite. Adela, la protagonista de *Espejismos*, es una mujer casada, de mediana edad, que se enfrenta a una dramática situación vital: la operación de un tumor. La obra se resume en dos largos procesos reflexivos, el primero de la enferma mientras aguarda su entrada en el quirófano y el segundo del marido a la espera del desenlace de la intervención quirúrgica. Apenas se producen intercambios de palabras entre ellos pues la técnica que domina la novela es la introspección psicológica. Los largos fragmentos reflexivos copan la mayor parte del texto lo que consigue que la forma transmita el sentido de la imposibilidad de comunicación entre los cónyuges que Soriano intenta denunciar.

Dos son las emociones que dominan a la esposa enferma: el miedo y la insatisfacción: miedo por el resultado de la operación e insatisfacción por el estado en el que se encuentra su relación conyugal. Los pensamientos de Adela aparecen repletos de todos los tópicos sexuales femeninos que el sistema masculino tradicional ha ido imponiendo y de los cuales la protagonista parece enorgullecerse. En este contexto ideológico encaja a la perfección la importancia de la belleza y la juventud para la esposa – como para todas las protagonistas de *Mujer y Hombre*– y el despertar de cierta envidia cuando contempla a alguna muchacha más joven que ella¹¹.

Adela desconfía de todo y de todos, permanece rígida e impassible a la par que siente que todo está abocado al desastre. El terror a la muerte hace estragos en su fortaleza mientras se tortura cruelmente por la pérdida de la juventud, una pérdida de juventud que sólo afecta al género femenino cuyo valor depende del reconocimiento del hombre. En este contexto la esposa contempla la posibilidad de alguna infidelidad por parte de su marido, convencida de que todo hombre casado tiene al menos una aventura en su vida y es, por primera vez en este relato, cuando se produce una reacción de tintes feministas por parte de Adela:

¹¹ La dureza de los pensamientos de Adela hacia una enfermera desconocida que la atiende con amabilidad concuerda con unos de los aspectos más fomentados por el patriarcado: la hostilidad entre mujeres. No se da entre ellas una relación de sororidad, como postula el feminismo de la diferencia, sino de rivalidad. No olvidemos que Elena Soriano está denunciando el estatus generalizado de las mujeres en los años cincuenta.

Yo misma, ¿qué iba a hacer yo, si supiera algo concreto? ¿Dar un escándalo? ¿Separarme? ¿Perdonar? Ésta sería mi única salida [...] después de todo, para la mujer no es humillante ni deshonoroso: está establecido desde siempre: el matrimonio se basa en nuestra fidelidad y en la infidelidad de ellos. ¡Pero es injusto, es monstruoso, no sé cómo tantas esposas pueden tolerarlo! (Soriano, 1986: 114).

En el largo proceso reflexivo que la protagonista mantiene durante la espera preoperatorio, repasa la evolución de su relación con Pedro desde el noviazgo hasta el triste momento actual, siempre cargado de tristeza y desesperación donde el hijo común que tiene el matrimonio se presenta como el único asidero femenino ante la situación de pérdida vital en la que parece hallarse la protagonista. Otro tópico, de este modo, del orden patriarcal hace acto de presencia cuando Adela emerge como la madre posesiva y protectora que considera el sentimiento femenino de la maternidad muy superior al masculino.

Elena Soriano se sirve inteligentemente de la desesperación de su personaje femenino para proyectar sus consideraciones sobre el sexo dominador como también, a través de Adela, clamará contra la situación de la mujer de manera tajante y rotunda en tanto que ésta aparece como “una entidad erótica, es decir, persona poseedora de una serie de rasgos condicionantes de su más íntima relación con el hombre” (Soriano, 2000: 243).

La presentación de la protagonista femenina de la última novela de la trilogía, *Medea*, está marcada por cierto halo de misterio. Daniela Valle es una bellísima actriz en el ocaso de su carrera que necesita la ayuda de su antigua protectora, una mecenas que la acogió junto a Miguel en su exilio tras la guerra civil española. Hace cinco meses que nuestra protagonista no ve a su marido y ha descubierto a través de la prensa que éste piensa casarse con una joven muchacha de buena familia y bien situada social y económicamente.

Obligada a abandonar una Europa convulsa por las guerras, Daniela llega junto al moderno Jasón a Argentina donde es conocida por su talento para las artes escénicas. La felicidad reinó en su vida durante los tres años que vivieron bajo la protección de la mecenas pero esta dicha se ve fracturada cuando de nuevo, debido al compromiso político y a las aspiraciones de Miguel, se ven obligados a huir del país que los acogió. El rencor es el sentimiento que domina a la actriz en su recorrido vital junto al héroe griego ac-

tualizado porque, como Medea, Daniela puso todo su ser al servicio del hombre que permanece impasible ante los sacrificios de ella.

Esta situación alcanza su cenit cuando la actriz descubre la intención del que creía su esposo¹² de contraer nuevas nupcias. Su amor por Miguel la lleva a hacer el último gran sacrificio de su vida en pareja: la utilización de un incipiente embarazo que el político desconoce aún como el arma femenina más poderosa para retener a un hombre sabiendo, además, que esta estrategia supone la peor de sus derrotas. Daniela se considera a sí misma un monstruo¹³ por causa del egoísmo extremo de Miguel y cuando la reacción de éste ante la noticia del embarazo de la protagonista es la indiferencia más absoluta y su deseo inquebrantable de casarse con una jovencita acomodaticia y rentable políticamente, la furia clásica de la nueva Medea se desata: “¡Tú novia recibirá mi regalo de bodas!” (Soriano, 1986: 287).

Su venganza adopta la forma de un paquete postal que recibe la recién esposa de Miguel Dargelos la mañana siguiente a su noche de bodas. Dicho paquete estaba lleno de recortes de la vida en común de la pareja heroica y una carta firmada por Daniela Valle donde se describía con todo detalle los hijos que pudo haber tenido con Miguel y no tuvo porque ella misma los destruyó incluido el último, abortado sólo tres días atrás. Medea había cumplido su venganza matando a hijos no natos y destruyendo la posible felicidad del nuevo matrimonio de Jasón.

El estudio de la construcción de los personajes femeninos de las cuatro novelas pone de manifiesto una clara evolución desde la configuración de Ana, la protagonista de *Caza menor* hasta la última figura femenina de la trilogía. Traemos a colación la palabra de Elaine Showalter en relación con las tres fases principales en el desarrollo histórico de cualquier literatura porque es aplicable al desarrollo de la narrativa de Elena Soriano según Concha Alborg:

¹² En el transcurso de una conversación entre la mecenas y Miguel Dargelos se descubre que los protagonistas no están casados legalmente, tal y como creían ambos, al haberse contraído el matrimonio en unas condiciones políticas especiales.

¹³ Daniela Valle viene a ser lo que Toril Moi llama, al estudiar la crítica feminista angloamericana, “el ángel que oculta al monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer [como Daniela] que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar –en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado” (Moi, 1999: 69).

En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento*, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina*, *Feminista* y *de la Mujer*. (Showalter, 1977: 13).

Si aplicamos estos presupuestos a la obra narrativa de Elena Soriano observaremos que en *Caza menor* nuestra autora está en esa primera fase diferenciada por Showalter al asumir los modelos realistas decimonónicos españoles y europeos. La trilogía *Mujer y Hombre* vendría a representar esa segunda etapa¹⁴ más arriba mencionada en tanto que la novelista se aleja, en gran medida, de la tradición imperante en su primera obra para centrarse en la defensa de los valores femeninos frente a los masculinos, y, en este sentido, nos resulta especialmente útil la aplicación de los presupuestos de las teóricas feministas francesas.

A la luz de las aportaciones de Cixous, Kristeva e Irigaray se puede ver que en los tres casos la mujer rechaza el papel al que la ha relegado el sistema patriarcal y denuncia su condición de objeto del hombre pero de diferente manera. La remitente de *La playa de los locos* nos aparece inmovilizada en el pasado y sin posibilidad, por lo tanto, de enfrentarse con la realidad. Adela clama amargamente contra la injusta situación de la mujer casada pero, como en el caso de la protagonista anterior, la resignación acabará aplastando cualquier posibilidad de cambio. Daniela es, como se ha demostrado, la que más violentamente reacciona ante el papel que el sistema le ha impuesto y actúa, cruelmente si se quiere, en consecuencia.

En el planteamiento argumental de las tres novelas nos encontramos una denuncia de lo que Hélène Cixous llamó “pensamiento binario machista”. En el sistema de oposiciones elaborado por la teórica francesa encabezado por los conceptos antagonistas *hombre / mujer* ésta última vendría a representar el lado de la pasividad frente al lado de

¹⁴ La tercera fase establecida por Showalter estaría representada en la obra de Elena Soriano por *Testimonio materno*, el extenso texto de carácter autobiográfico que más éxito le reportará de su carrera literaria del que no vamos a ocuparnos en este trabajo. Vid. M^a Paz Cepedello Moreno (2007), “La autobiografía: *Testimonio materno*”, en *El mundo narrativo de Elena Soriano*, pp. 327-388.

la actividad simbolizado por el varón. Nuestra autora y sus personajes femeninos son conscientes de su situación dentro de este esquema y reaccionan ante él, especialmente Daniela Valle, poniendo en práctica el proyecto ideológico de Cixous que Toril Moi resume magistralmente.

Todo su proyecto ideológico se puede resumir como un intento de deshacer esta ideología logocéntrica: proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un leguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha para oprimir y silenciar a las mujeres. (Moi, 1999: 115).

Para Biruté Ciplijauskaitė el gran tema de la trilogía es el de la concienciación (1988: 60) porque entiende que las tres protagonistas toman conciencia de su situación vital como mujeres y buscan su identidad. Éste precisamente, tal y como ha expuesto Michèle Ramond en “Les romans des femmes”, será uno de los temas fundamentales de las novelas escritas por mujeres en el último cuarto del siglo XX y en este sentido hablamos de Elena Soriano como precursora. Es más, apostamos por considerar *La playa de los locos* como la más decidida aportación de la autora a lo que hoy denominamos narrativa femenina. En un recomendable trabajo de María Pilar Moliner i Marín sobre temas y voces en la narrativa femenina contemporánea se propone una serie de constantes presentes en la escritura de mujeres a partir de diversas obras publicadas en los años 90 que se pueden rastrear ya en la primera novela de la trilogía, lo que nos hace hablar de Elena Soriano y de la trilogía truncada como precursora del discurso femenino y feminista en España. Entre estas constantes podemos destacar el carácter autodiegético del relato y la expresión a través de él del anhelo de hablar, de expresar sus deseos y sus grandísimas frustraciones vitales:

Y es que el propio acto de escribir es realizado por la gran mayoría de las protagonistas de la narrativa femenina actual, a través del cual manifiestan el deseo de hablar, de contar, de exteriorizar su propio yo y, con ello, de mostrar una manera singular de ver el mundo y de concebir la realidad, de romper el silencio a que han estado sometidas. (Moliner i Marín, 1998: 11).

Igual que Blanca, en *Recóndita armonía* de Marina Mayoral, la protagonista de *La playa de los locos* lleva a cabo el acto de escribir de forma consciente y sincera aunque ello pueda resultar doloroso o cruel. Bien es cierto, como especifica Moliner i Marín, que ésta es una tendencia general en la novela contemporánea pero no es menos cierto que en el caso del universo creado por una mujer la ruptura total de la mimesis del discurso es mayor debido, sobre todo, a los frecuentes procesos de introspección para transmitir los recuerdos del pasado y llevar a cabo la reconstrucción y ordenación de la propia vida. Este hecho además es palpable no sólo en la primera novela de la trilogía sino también en *Espejismo* y *Medea* aunque en estos casos no sea a través de un narrador autodiegético.

Por otra parte encontramos protagonizando las tres novelas a una mujer madura, otra de las constantes señaladas por Moliner i Marín:

Lo pueden constatar la mayoría de las novelas que he citado anteriormente, cuyas narradoras son precisamente mujeres de alrededor de los cincuenta años que proceden, ya en la madurez de sus vidas, a realizar una analepsis que en muchas ocasiones llega hasta su infancia. Sin embargo, el hecho que las particulariza de un modo especial no está en las analepsis o en su propia visión de su personalidad en tiempo pasados, sino en la imagen que de ellas como personajes maduros se muestran y, por lo tanto, la diferencia que la misma ofrece de los personajes femeninos maduros de las novelas escritas por hombres. (Moliner i Marín, 1998: 22).

Parece hablar la investigadora de la trilogía de Soriano y en concreto de *La playa de los locos*, pero no es así, su objeto de análisis son las novelas femeninas escritas en los años 90. Creemos, pues, que queda demostrado el carácter precursor de las narraciones de la escritora y de su labor en un momento histórico y político donde la voz de la mujer, silenciada, necesitaba del impulso que el discurso literario pudiera darle.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORG, C. (1989), "Conversación con Elena Soriano", *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXIII, nº 1, pp. 115-126.

- ALBORG, J. L. (1962), *Hora actual de la novela española*, Vol. 2, Madrid, Taurus.
- ALFARO, M. (1959), “Una escritora española: Elena Soriano”, *Cuadernos Americanos*, 17, 511-518.
- CEPEDELLO MORENO, M. P. (2006), “*Caza menor* de Elena Soriano y *Ana y los lobos* de Carlos Saura: conexiones y divergencias”, *Studio lingüística et philologica in memoriam Feliciano Delgado (1926-2004)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 91-100.
- CEPEDELLO MORENO, M. P. (2007), *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Bujalance.
- CIPLIJASKAITÉ, B. (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- CIXOUS, H. (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pról. y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos.
- DE NORA, E. (1973), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos.
- MOI, T. (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- MOLINER i MARÍN, M. P. (1998), “¿De qué hablamos las mujeres? Temática y voz en la narrativa femenina contemporánea”, *Dossier Feministas 1: dones i Literatura*, pp. 7-25.
- RAMOND, M. (2001), “Les romans des femmes”, *Le roman espagnol actuel, 1975-2000. Pratique d'écriture*, ed. Annie Bussière, Montpellier, CERS, pp. 157-198.
- RAMOS, A. (1982), “Elena Soriano”, *Literatura y confesión*, Madrid, Aracne, pp. 49-65.
- SHOWALTER, E. (1977), *A Literatura of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton, N. J., Princeton University Press.
- SORIANO, E. (1986), *Mujer y Hombre*, Barcelona, Plaza & Janés.
- SORIANO, E. (1992), *Caza menor*, ed. Concha Alborg, Madrid, Castalia.
- SORIANO, E. (1996), “Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)”, *Literatura y Vida. III. Ensayos, artículos, entrevistas. Revista literaria El Urogallo*, Barcelona, Anthropos, pp. 95-100.
- SORIANO, E. (2000), *El donjuanismo femenino*, Barcelona, Ediciones Península.

**LA POÉTIQUE DU PARADOXE DANS *LAS NUBES*
DE JUAN JOSÉ SAER**

Annie Bussière

Institut International de Sociocritique

À Milagros Ezquerro

Le roman *Las Nubes* est composé de deux récits enchâssés: le récit cadre raconte comment un argentin exilé à Paris reçoit une disquette, envoyée par un ami de Buenos Aires; cette dernière contient le récit du voyage entrepris par le narrateur, le Dr. Real, pour conduire un groupe d'aliénés depuis la ville de Santa Fe à celle de Buenos Aires où se trouve la *Casa de Salud*; il s'agit-là d'un établissement fondé par Real et son maître Weiss qui, tous deux précurseurs de la révolution freudienne, en ce début de XIX^e s, portent sur la folie un regard radicalement nouveau.

On remarquera d'abord que les deux récits emboîtés présentent la même systématique de la diffraction au niveau spatio-temporel. Dans le récit cadre, Pichón et Tomatis dialoguent au téléphone d'un hémisphère à l'autre, l'un à Paris, l'autre à Buenos Aires, ce qui les amène à commenter le contraste des heures et des saisons:

cuando uno está en pleno verano el otro ve golpear los puñados de lluvia helada contra la ventana, y como a causa de la diferencia horaria cuando en la ciudad es de mañana, en París es de tarde, y cuando en la ciudad es de tarde, en París es ya de noche. (Saer, 1997: 11).

Les deux amis se rendent visite réciproquement de part et d'autre de l'Atlantique. Cette figure de symétrie inverse se répète dans le récit encadré, puisque Real part de Buenos Aires en direction de Santa Fe où doivent se rassembler les malades avant d'être transférés à la capitale.

Très vite le désordre s'introduit dans les repères spatiaux: la caravane des aliénés entreprend le voyage en se dirigeant vers le Nord, au lieu de marcher vers le Sud pour rejoindre Buenos Aires. Le narrateur commente cet étrange itinéraire en ces termes:

Si algo, de los muchos acontecimientos, vicisitudes, anomalías o como quiera llamarlos que constituyeron nuestro viaje, si algo, como decía, pudiese ser la cifra de lo que se avecinaba, tal vez bastaría con ese hecho absurdo que inauguró nuestro trayecto, a saber que, si bien nuestro destino era el sur, fue hacia el norte que se puso en marcha la caravana” (Saer, 1997: 159).

Le moins que l'on puisse dire est que dès le départ les voyageurs ont perdu le Nord! On verra par la suite que cette absurdité initiale est emblématique de tout le voyage. Par exemple, le rythme des saisons qui s'instaure au cours du périple contredit leur succession naturelle. De fait, le départ de la caravane a lieu début Août, en plein hiver austral, après qu'une pluie interminable et hors du commun, qui succède de façon inattendue à un temps glacial et ensoleillé, se soit abattue sur la ville, provoquant le débordement du fleuve et l'inondation des terres alentour. La crue est qualifiée par le narrateur de “bárbara y desmesurada”, ses conséquences sont sans précédents, elle bouleverse les coutumes traditionnelles de ses habitants, bêtes et hommes qui sont confrontés à “un mundo diferente, más extraño que el habitual” (Saer, 1997:184). Puis survient un autre épisode climatique, tout aussi surprenant, c'est un été bref et torride durant lequel les voyageurs épuisés attendent vainement l'arrivée des nuages. Un mois s'est écoulé depuis le départ de la caravane quand arrive la pluie pour la seconde fois, dans la démesure et l'excès. C'est alors seulement que prend fin le récit de ce voyage hors du commun: “La lluvia restauró el invierno que habíamos perdido al promediar nuestro viaje, topándonos con ese verano indebido que trastocó el orden natural de las estaciones” (Saer, 1997: 238).

Cette même figure de symétrie, observée dans l'organisation du temps et de l'espace se donne à voir dans le système actanciel. Par exemple, la figure de l'Indien élevé par les pères chrétiens se diffracte et s'inverse: Sirirí et Josesito déconstruisent le topique des frères ennemis: le premier reste enfermé dans le moule rigide de l'Eglise, tandis que l'autre déclare la guerre aux chrétiens et aux blancs. Le narrateur souligne le rapport singulier qui les unit et les oppose dans ce commentaire: “esa simetría encerraba una antinomia” (Saer, 1997 : 199). D'ailleurs, l'antinomie est à double détente; en effet, Sirirí n'incarne pas la raison, comme on pourrait s'y attendre, mais la déraison de l'Institution les exigencias más irrazonables de la Iglesia católica (Saer, 1997: 14); pour sa part, Josesito conserve intacte la passion pour la musique inculquée par les religieux

et, contre toute attente, lors de ses exactions il a coutume de jouer du violon juché sur les monceaux de cadavres de ses victimes blanches.

Osuna, le guide, présente une double personnalité. L'image primordiale qui s'est imprimée dans la mémoire du narrateur est celle d'un homme à double profil, à la fois lumineux et obscur, comme l'avvers et le revers d'une même médaille:

Osuna galopando paralelo al sol naciente que [. . .] nimbaba de rojo el costado derecho del jinete y del caballo mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borronado en la sombra. (Saer, 1997: 64).

Quant aux cinq malades mentaux conduits par Real, ils incarnent au plus haut point la contradiction. Atteints de troubles bi-polaires de l'humeur, ils versent sans transition de l'excitation extrême à l'abattement le plus total. Tout en eux relève du délire, de la démesure, de l'excès. Prudencio Parra, par exemple, oscille entre l'euphorie et la prostration, son écriture est un symptôme irréfutable de son humeur contradictoire: tantôt gigantesque, elle déborde la page, tantôt minuscule elle est illisible. Troncoso, pour sa part, présente, aux dires du narrateur, les symptômes irréfutables de la manie; à la fin du voyage, la phase maniaque se termine par un effondrement brutal, et le personnage passe sans transition de la cime à l'abîme. Quant à soeur Teresa dont le nom fait clairement référence à la Sainte d'Avila, elle associe, de façon surprenante, les symptômes de la nymphomanie à ceux de la mystique quand elle se livre à des activités fort peu catholiques; de plus, elle se donne en spectacle mimant simultanément dans une danse obscène l'extase mystique et le coït. Enfin sa sexualité oscille entre le genre féminin et le genre masculin. Par ailleurs, le récit de la religieuse et celui du jardinier s'affrontent en deux versions contradictoires: selon elle, c'est lui qui l'a violée, selon lui, c'est elle. L'un des deux ment, mais lequel? Le cas des deux frères Verde et Verdecito relève d'une perversion dans l'usage de la parole. Verde répète à l'infini une seule et même phrase: "Mañana, tarde, noche" tandis que Verdecito produit avec la bouche une multitude de bruits inarticulés: soit le signifiant est réduit au minimum et les signifiés sont démultipliés, soit les signifiants sont multiples et le signifié inexistant. Ils sont tous les deux dans l'excès, la démesure et l'anormalité. Le plus étrange est que la diffraction qui affecte les malades mentaux n'épargne pas les deux fondateurs de *La Casa de Salud* Weiss et Real. A l'instar de ses malades maniaco-dépressifs Weiss est victime de

brusques changements d'humeur qui le font basculer de “una determinación tan intensa que inspiraba pavor a una pesadumbre sin fondo.” (Saer, 1997: 46). Real pour sa part semble contaminé par Weiss: “ideas tan descabelladas como las suyas empezaron a aco-sarme”. (Saer, 1997: 48).

Au niveau syntaxique, témoignant de la même systématique de la diffraction et de la contradiction, on remarque la récurrence de deux procédés : les constructions adversatives articulées sur les locutions *no[...]sino, no sólo no[...] sino que, no[...]sino por el contrario, a pesar de*; de même, le procédé de modalisation relativise la portée des assertions, met en cause la subjectivité de l'énonciateur et son degré d'adhésion à ce qu'il dit; il fait donc apparaître l'opposition apparences vs réalité; c'est le cas pour *parecía, se me antojaba, daba la ilusión, según dijo* ou encore les formules en abîme telles que *dijo que dijo*, ou mieux *dijo que dijo que dijo*.

Au terme de cette brève étude structurale du roman, il apparaît que le récit cadre et le récit encadré sont organisés selon une série d'oppositions constitutives de la morphogénèse du texte: *délire vs raison, illusion vs réalité, étrangeté vs familiarité*. Or, cette systématique est spécifique dans la mesure où les oppositions qui la fondent s'accompagnent d'une inversion de leur deux termes; de la sorte, *délire* et *raison, illusion* et *réalité, étrangeté* et *familiarité* fonctionnent comme des notions équivalentes et constituent un énoncé absurde puisque A contraire à B ne peut être simultanément égal à B. De nombreux énoncés du narrateur Real témoignent dans leur concision de cette inversion systématique du type: “la sinrazón más probable provenía de las personas consideradas normales” (Saer, 1997: 215). On constate que les limites des catégories conceptuelles classificatoires sont abolies.

Pour déchiffrer ces contradictions, le texte nous invite à suivre la piste de Zénon signalée par le geste stéréotypé du maniaco-dépressif Prudencio Parra qui consiste à ouvrir et fermer le poing; le narrateur y voit le symbole des quatre étapes de la connaissance selon Zénon d'Elée. Or, les premiers paradoxes clairement énoncés comme tels apparaissent dans l'antiquité grecque et sont précisément l'oeuvre de Zénon d'Elée, l'un des plus célèbres étant le paradoxe d'Achille. Etymologiquement, le terme paradoxe, du grec *paradoxos*, signifie contraire à l'opinion commune, bizarre, extraordinaire. A l'origine, un paradoxe est donc une idée qui va contre le sens commun. En rhétorique, le paradoxe cache souvent, sous une formule ou une idée qui paraît

étonnante, une vérité. En s'opposant à la *doxa*, le paradoxe argumentatif, dans le discours ou dans l'échange, permet l'expression des préjugés d'une communauté, autorisant ainsi la réflexion à progresser; le plus souvent, il vise à éveiller le sens critique par un effet de surprise. En bref, c'est une forme de provocation.

On ne manquera pas d'observer la différence sensible entre les deux termes *contradiction* et *paradoxe*; le paradoxe en effet invite le récepteur à réfléchir sur la question du point de vue, de sorte que la contradiction mise à jour disparaît pour peu qu'il déplace le lieu à partir duquel il regarde afin d'adopter un point de vue opposé, un contre-point de vue; c'est le cas du narrateur lorsqu'il prétend, comme on vient de le voir, que la folie provient des personnes que l'on considère normales; cet usage de la modélisation dans l'énoncé du paradoxe: *que l'on considère normales* suggère que la normalité ne va pas de soi, que c'est une notion relative, perçue sous l'angle de l'idéologie et qu'il convient donc d'adopter un point de vue inverse pour se former une idée plus juste de la vérité.

On confrontera ces remarques avec la systématique d'opposition-inversion dégagée dans l'ensemble du texte; en effet, le premier terme de la structure: *délire, illusion, étrangeté* problématise les valeurs de la *doxa*: *raison, réalité, monde familier*. En ce sens, on peut dire que le paradoxe rend parfaitement compte de la spécificité de la morphogénèse de *Las Nubes*, dans la mesure où il exprime une contradiction apparente qui disparaît si l'on tient compte du point de vue de l'énonciateur; en dénonçant les préjugés d'une communauté, le paradoxe donc fait avancer la connaissance.

De fait, la question du point de vue est fondamentale et ne cesse de travailler dans le texte en rapport avec le thème insistant du voyage. A ce sujet, je rappellerai les propos de Juan José Saer concernant la littérature de voyage concernant *la mirada de extrañamiento et la relativización de lo familiar*. Selon lui, le voyage fait surgir *un nuevo mundo que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido* (Gnutzmann, 2002: 250). Le thème du voyage, convoqué par la morphogénèse (*familier vs étranger*) est donc indissociable de la réflexion sur le point de vue; cette dernière met en lumière la relativité des croyances qui depuis l'Antiquité, en passant par Montaigne, Pascal, les Philosophes des Lumières, traverse la pensée occidentale; comme un antidote à l'ethnocentrisme de l'Occident, elle est inséparable du progrès de la connaissance. Plus proches de nous, la philosophie de Husserl, et celle de Ortega y Gasset qui s'en inspire, fondent leur réflexion sur la perspective. Husserl prétend revenir

aux choses mêmes, en dehors des préjugés de la pensée; selon lui, le monde ne va pas de soi, il faut donc “suspendre” notre croyance en son objectivité et multiplier les visées, comme autant d’esquisses pour constituer l’unité virtuelle de l’objet. Par ailleurs, il ne fait aucun doute que *Las Nubes* redistribue des éléments de la pensée perspectiviste de Ortega Gasset; dans *Les Méditations de Don Quichotte* (1914) et *Vérité et perspective* (1916), le philosophe dénonce l’erreur qui consiste à ériger en absolu un point de vue particulier. La réalité en effet ne peut être construite que par une myriade de points de vue, la vérité est la synthèse d’un nombre incalculable de visées dont chacune correspond à un observateur particulier.

On conviendra aisément que les propos suivants tenus par le docteur Weiss à l’adresse de son maître font écho à ces propositions de la phénoménologie:

entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado. En lo relativo al mundo en el que se está, si es extraño o familiar, el mismo problema de punto de vista se presenta. Por otra parte es cierto que locura y razón son indisociables. (Saer, 1997: 186).

Cet énoncé s’organise clairement autour des catégories du paradoxe, du point de vue et des oppositions constitutives de la morphogénèse: *illusion vs réalité, folie vs raison, étranger vs familier*, il suggère que le monde est une construction du sujet, que la vérité est relative et la réalité une illusion.

Le récit par Real de l’expérience singulière qu’il a vécue au cours de la traversée de *la llanura* s’inscrit dans le même schéma; le narrateur connaît en effet une sorte de révélation en contemplant son cheval en train de paître au milieu de la nature sauvage, indifférent à sa présence¹. De ce récit fondateur qui est au centre du roman *Las Nubes* on retiendra les points essentiels:

- devant l’indifférence du cheval à sa présence humaine, le narrateur éprouve un sentiment d’étrangeté.

¹ Me encontré de golpe en un mundo diferente, más extraño que el habitual y en el que no solamente lo exterior, sino también yo mismo éramos desconocidos. Todo había cambiado en un segundo y mi caballo [...] me había sacado del centro del mundo y me había expelido, sin violencia, a la periferia [...] me di cuenta que, en ese mundo nuevo que estaba naciendo ante mis ojos, eran mis ojos lo superfluo, y que en el paisaje extraño que se extendía alrededor [...] no les estaba destinado [...] si este lugar extraño no le hace perder a un hombre la razón, o no es un hombre, o ya está loco, porque es la razón lo que engendra la locura. (Saer, 1997: 185).

- dans ce monde étranger qui s'étend devant lui il n'est plus au centre mais rejeté à la périphérie, il se retrouve *desterrado de su mundo familiar* évincé de sa position ethnocentrique.

- il s'agit d'une expérience qui fait advenir un monde et un homme nouveau.

Toutes les certitudes du narrateur s'en trouvent ébranlées y compris celles concernant la consistance de la matière et la permanence des formes qui semblent retourner à l'indistinction des origines. C'est sa propre identité qui est mise en question, à commencer par son patronyme Real.

Ce récit nous invite à croiser les trois lectures philosophique, ethnologique et psychanalytique. En effet, dans cet aller et retour du narrateur entre Buenos Aires et Santa Fe, la ville de l'enfance, s'inscrivent les phases de l'initiation telle qu'elle se pratique chez les peuples dits primitifs et, sous des formes dérivées, dans nos sociétés contemporaines. Ce rite qui marque le passage de l'enfance à l'âge adulte débute par une période d'isolement dans la forêt symbolisant le retour à l'utérus maternel, au terme de laquelle les futurs initiés doivent affronter une série d'épreuves avant de rejoindre la société de leurs semblables. C'est dans cette perspective qu'il convient de relire le parcours du narrateur: son retour au lieu d'origine, suivi de la traversée de "la llanura [...] llena de vicisitudes" (Saer, 1997: 17) durant laquelle ce dernier accède à la connaissance. A l'issue de ce périple le docteur Real sait que la ligne de démarcation entre le sujet raisonnable et le fou, entre l'illusion et la réalité est problématique, il sait que la vérité est relative.

Le passage de l'enfance à l'âge adulte, de la Nature à la Culture convoque les concepts clés de la psychanalyse: celui de la castration associé à l'accès au Symbolique, même si les repères varient d'une société à l'autre. (Nasio, 1992: 17-64); dans tous les cas, l'enfant est séparé de la sphère maternelle avant d'être introduit dans la société des pères. Or, les *Ecrits* de Lacan nous enseignent que la castration est la condition d'accès à l'ordre symbolique et au langage. C'est bien dans cette perspective qu'il faut comprendre les propos de Weiss, à savoir que les pensées de ses malades sont pour lui aussi opaques que celles d'un animal privé de langage "o prescindien del lenguaje, o lo tergiversan, o utilizan uno del que sólo ellos poseen la significación". (Saer, 1997: 186). Le cheval, la nature, les fous, ne disposent donc pas du langage ou en font un usage pervers, ce qui les rend inaccessibles aux êtres de raison. On se souviendra à ce propos

de Verde et Verdecito; les troubles du langage dont ils sont atteints témoignent de la forclusion du symbolique, c'est-à-dire d'un échec: celui de l'inscription de la Loi conséquente à la castration symbolique qui, grâce au processus de refoulement primaire, fonde l'inconscient et fait advenir le sujet. Le délire qui affecte les deux frères apparaît bien comme l'absence de la trace, du sillon, qui les pousse à divaguer à la façon du fleuve en crue, il pointe l'absence de la Loi. C'est pourquoi, à propos de Troncoso, le narrateur signale qu'il met en pratique l'étymologie latine du verbe *delirar*, à savoir: "salirse del surco o de la huella" (Saer, 1997: 200).

Mais qu'en est-il du sujet *considéré normal*, dit *raisonnable*, celui qui porte le patronyme *Real*? Comment résoudre le paradoxe de la folie et de la raison au coeur de la morphogénèse de *Las Nubes*? Les *Ecrits* nous fournissent une réponse. L'être parlant n'accède au statut de sujet qu'au prix de son assujettissement. Lorsqu'il advient au langage, il est à jamais coupé du signifié premier de son désir, il devient autre, étranger à lui-même. Voilà bien le paradoxe fondateur: au moment même où il naît en tant que sujet, doté donc de la raison, il meurt à sa vérité, rendue inaccessible puisque refoulée dans l'inconscient. Il n'échappe donc à l'aliénation que pour y retomber et se perdre dans les mirages de l'imaginaire. (Lemaire, 1977: 121-153).

Dans cette perspective, le patronyme du narrateur, *Real*, fait sens car il désigne à la fois la réalité telle que nous l'entendons dans le langage commun, c'est-à-dire telle que nous pensons que la raison peut l'appréhender, et le Réel selon Jacques Lacan qui est en contradiction avec le réel de la science. Jacques Lacan distingue en effet trois ordres: *Réel*, *Imaginaire*, *Symbolique*; le *Réel* est le domaine de la trinité où les choses peuvent être en même temps là et pas là, tandis que le réel de la science est du domaine du binaire où les choses sont là et pas là. Il est frappant de constater que cette définition du Réel nous renvoie à la formule que je proposais plus haut: A est à la fois égal et contraire à B. On saisira la portée de cette diffraction qui introduit le paradoxe au sein même de l'onomastique; elle renvoie à la morphogénèse textuelle en soulignant l'aporie du sujet assujetti.

Le paradoxe que Lacan a formalisé en s'appuyant sur les apports de la linguistique est issu d'une relecture de la théorie freudienne, et de ses concepts clés. Il est évident que les oppositions *délire vs raison*, *étrangeté vs familiarité*, pointées dans la morphogénèse, sont à envisager sous l'angle de la castration du sujet qui génère le conflit psy-

chique entre le désir et la Loi. Cette diffraction constitutive éclaire la poétique du paradoxe propre au roman de Saer.

On se souvient que le paradoxe est au coeur du concept de *Unheimlich*, *L'Inquiétante étrangeté*. En effet, le terme allemand, grâce au préfixe *un*, signifie le contraire de *heimlich* et, de plus, le terme *heimlich* désignant ce qui est familier, possède un 2^o sens opposé: ce qui est secret et générateur d'angoisse. Cette angoisse selon Freud accompagne l'apparition de l'étrange au sein du familier, elle pointe le retour du refoulé et pousse le sujet au bord de la folie: "Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier depuis toujours à la vie psychique et que le processus de refoulement seul a rendu autre" (Freud, 1982, 194). Le commentaire freudien éclaire singulièrement les sentiments d'étrangeté et d'angoisse ressentis par le Dr. Real au spectacle de la Nature dont il ne sait déchiffrer les signes, car elle est hors -la -Loi, tout comme le fleuve en crue sorti du sillon, de la trace. En effet, c'est l'Autre, l'étranger qui s'incarne dans la figure du cheval perdu dans l'immensité de *la llanura*, c'est le double refoulé qui revient depuis les confins de l'inconscient.

Grâce au paradoxe, donc, la contradiction centrale *folie vs raison* s'efface si l'on compte du point de vue du fou qui n'est pas celui de la personne considérée comme normale, elle disparaît à la lumière de la théorie du sujet clivé. Par exemple, le concept freudien de conflit psychique éclaire le cas de Prudencio Parra et de sa catalepsie:

de modo paradójico, de esa inmovilidad emanaba, no una sensación de muerte, sino por el contrario una impresión de lucha, de fuerzas antagónicas que estaban en conflicto perpetuo. (Saer, 1997: 91).

Pour ce qui est de soeur Teresa, les contradictions de sa personnalité font partie du tableau clinique de l'hystérique tel qu'il a été élaboré sur l'Autre scène du Théâtre de la Salpêtrière.

Enfin, le paradoxe saerien nous enseigne que nous sommes tous des sujets délirants. En effet, c'est bien l'humanité toute entière, dans une vision épico- burlesque, qui traverse *la llanura* rendue à sa dimension universelle:

íbamos como adormecidos, hombres y mujeres, civiles y soldados, creyentes y agnósticos, cuerdos y locos, igualados por esa luz aplastante [. . .] en proie au délire que nos hacía convivir en una multiplicidad de mundos exclusivos y diferentes forjados según las leyes de la ilusión. (Saer, 1997: 220).

Une analyse du système sémiotique nous a permis de mettre au jour les structures majeures qui sont inscrites dans la morphogénèse du texte de Saer : (*délire vs raison, illusion vs réalité, étrangeté vs familiarité*). Le fonctionnement de cet ensemble mérite cependant d'être relevé. Il peut être résumé en effet par la remarque que je faisais plus haut à savoir que, contrairement à ce que ne cesse de reproduire le texte "A contraire à B ne peut être simultanément égal à B". On assiste ainsi à une véritable mise en scène du paradoxe que nous avons été amené à questionner à partir des trois champs de savoir que sont l'ethnologie, la philosophie et la psychanalyse.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CROS, E. (1992), *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- CROS, E. (2002), *El Sujeto cultural- Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT.
- FREUD, S. (1982), "L'inquiétante étrangeté" in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Idées/Gallimard.
- LEMAIRE, A. (1977), *Lacan J.* Bruxelles, e.d. Mardaga P.
- NASIO, J. D. (1992), *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse* Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- GNUTZMANN, R. (2002), "Viaje y locura en *Las Nubes*", in *Rencontre -Encuentro con Juan José Saer, Imprévue*, Montpellier, Ed. CERS.
- SAER, J.J. (1997), *Las Nubes*, Buenos Aires, Seix Barral.

**APROXIMACIÓN SOCOCRÍTICA AL ÍNCIPIT DE
NO ME ESPEREN EN ABRIL, DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**

Michele Frau-Ardon

Université Paul Valéry-Montpellier III

El objeto textual es *No me esperen en abril* del autor Alfredo Bryce Echenique, fechado en 1995. A modo de introducción a mi lectura del íncipit, a través el primer capítulo titulado “Conversaciones de señorones”, recuerdo, brevemente, los momentos claves del recorrido narrativo tales como nos son presentados cronológicamente: Agosto de 1952, cerca de Lima. Don Álvaro de Aliaga y Harriman, ministro de Hacienda, acaba de despertarse sobresaltado, provocando también el despertar de su esposa, Francisquita. Después de una seudolimpieza “agradece al cielo no tener que cagar para no tener que limpiarse”, p. 15, se echa a su Mini-cooper, rumbo a su despacho ministerial. Luego, sale para el Fénix club –un almuerzo con sus amigos–. Finalmente, vuelve a su casa para la cena, en compañía de su esposa.

El universo diegético se abre sobre un espacio, “Los Ángeles”, entre “Chosica” y “Chiclaçayo” a “sólo unos 35 kilómetros del centro de Lima” y va a desarrollarse al ritmo del tiempo: una quieta noche de agosto de 1952, el triste despertar de un ministro, don Álvaro de Aliaga y Harriman. Desde el dormitorio, lugar cercado, y, más precisamente de la cama, signo de la intimidad, Francisquita, la esposa “oriunda de Panamá” y su esposo, don Álvaro, un nostálgico ministro conservador inglés, entablan una conversación: “Esta discusión ya la hemos tenido”, p. 14.

De hecho, no es un conflicto personal sino, en filigrana, un hipotético conflicto generado por lo que don Álvaro llama “el asunto tapado”, p. 23. Se trasluce que el objeto real del discurso es la casa y ésta se inscribe en una concepción específica del espacio. En efecto,

1-éste viene identificado en el paisaje urbano limeño y articulado en torno a un eje referencial: el Río Rimac.

2-está doblemente semantizado por la coexistencia de dos realidades sociohistóricas que remiten a Inglaterra y al Perú.

3-permite, a través de la dimensión humorística, la lectura de una especificidad de la cultura del Perú: lo huachafo.

El incipit se organiza esencialmente en torno a dos núcleos espaciales cercados y claramente delimitados, siendo el primero el espacio privado de la casa del ministro y el segundo el espacio público del club Fénix; entre los dos espacios, el despacho ministerial, lejos de presentarse como el espacio estricto, oficial, representativo de la función política, se da a ver como un espacio caricaturesco en que Don Álvaro juega con su propia imagen: “los viejos porteros de tantos ministros se asombraban siempre al verlo entrar [...] tan ido y tan mal vestido, casi sucio” (p. 20).

Ambos espacios citados funcionan en un juego especular y, a la vez, son el punto de partida desde el cual se desarrolla un discurso sobre otro espacio exterior: el Río Rimac. Este discurso sobre el Rimac es, por una parte, explícito, siendo la desviación del Río Rimac el “objeto” conflictual del enfrentamiento en la pareja Harriman; por otra parte implícito, mientras la reunión del club Phoenix pues cerca del Rimac habrá el futuro internado inglés en vez del hotel de los Ángeles. Así el Rimac vertebró el incipit, permitiendo el encuentro entre esos dos espacios –núcleo privado y núcleo público– normalmente comunicados. La lectura del incipit se articula en torno a dos textos semióticos: exterior vs interior y autenticidad vs inautenticidad

EL TEXTO SEMIÓTICO EXTERIOR VS INTERIOR

La casa es el punto de partida de la apertura sobre el espacio, al principio del capítulo, y el cierre del mismo espacio, al final del capítulo. Dentro de la instancia narrativa, la casa instala la dialéctica interior (con el dormitorio y el *breakfast room*) exterior (con el jardín). Frente al núcleo privado, el núcleo del club Fenix es vivido –mientras el almuerzo que reúne a don Álvaro con sus oligarcas amigos, todos terratenientes y hombres de empresa: don Felipe, don Francisco, don Antenor y el nombrado– 11 veces, por don Álvaro, bajo varias declinaciones lingüísticas y culturales tales como el Phoenix club, el club Fénix, el club nacional...

Enfocado sobre la doble temática de la implantación del futuro colegio y de la posible tentativa de aborto por las “malditas tapadas”, el club remite al título del capítulo “Conversaciones de señorones”, signo ostentoso de un poder masculino. En mi análisis

del texto semiótico, privilegio la casa, espacio que se da a ver como pluriacentuado a través de tres claves de descodificación: reducción, atomización, doble.

Casa y reducción

El recorrido narrativo se articula en torno a los espacios representados –casa, hotel, casa– en un proceso de reducción del espacio con una casa cada vez más cerca del hotel de los Ángeles.

Tú como que has querido que esta casa quede más cerca de aquel hotel. p. 14.

[...] con que tu hayas desviado el Río para acercar nuestra casa a un hotel abandonado, p. 15.

El hotel de los Ángeles más cerca de lo que señalaba el plano de la casa”, p. 17.

Esta reducción es un elemento desencadenante del sema de la metamorfosis, el cual deconstruye y reconstruye, conllevando un traslado de significado: el hotel de los Ángeles, “hotel tan bonito que fue y tan abandonado” se hace recuperar y absorber por la casa del ministro, “mi casa de los Ángeles”.

La doble configuración del espacio es doblemente significativa. En un primer tiempo, el nostálgico ministro ha desviado el Rimac para cruzarlo a fin de acudir al futuro colegio, el “local de enfrente”, o sea, el antiguo hotel de los Ángeles. En un segundo tiempo, la compresión del espacio convoca la del tiempo. Crear el colegio es, según Francisquita, “mirar el pasado muy de cerca”. En la metáfora especular, espacio y tiempo coinciden.

Casa y atomización

La casa está representada esencialmente desde el exterior, en un espacio descrito como una yuxtaposición de dos lugares cercados: un jardín y una plazuelucha. Los mismos espacios reproducen una estructura cíclica de encierro, en la puesta en abismo con, por una parte, los hoyos de golf (círculos) dentro del jardín; por otra parte, contigua, la relación entre dos representaciones circulares, o sea, plazuela de toros y coliseo de gallos, dos significantes que interpelan. Así, la incorporación de la historia en la estructura

textual viene a manifestarse por la coexistencia de dos realidades que emergen de dos momentos de la historia: la denominada “Arcadia colonial”¹ y el neocolonialismo de los años 50. El jardín con los hoyos de golf remite a Inglaterra con una práctica deportiva, ella misma producto de una cultura importada –de un probable origen escocés.

La plazuelucha de toros, huella del modelo colonial, evidencia un modelo cultural, el de la pasión por la tauromaquia; este tópico cultural, que viene recuperado y desplazado por la segunda imagen del coliseo de gallos, más bien parece –dice Francisquita–, connotación de la realidad sociohistorica de los años 50, más exactamente del fenómeno migratorio. En aquel periodo, los coliseos eran lugares de espectáculos para acoger a los campesinos recién instalados en la capital.

La casa y el doble: puesta en perspectiva de la sistemática del doble

“Dès qu'un texte commence à s'instituer, il institue ses régularités c'est-à-dire ses répétitions”², como lo escribe Edmond Cros. La sistemática del doble como señal de coexistencia de dos culturas se inscribe a otros niveles de la instancia narrativa: el Phoenix club y el club Fénix, fines de semana y weekends, San Pablo y Saint Paul (para el colegio). También esta metaforizada al final del capítulo, en el significante del ferrocarril: “dos líneas” que avanzan paralelamente, “siempre a la misma distancia”, p. 28. Pero este doble sólo es un remedio para salir del paso –“y la verdad, ya qué importa”, dice don Álvaro.

La realidad socioeconómica “el ferrocarril es inglés”, p. 28, crea un clima de tensión anticipando el sema de la exclusión: “sin tocarse”.

EL TEXTO SEMIÓTICO: AUTENTICIDAD VS INAUTENTICIDAD

Para el sentido de la palabra “auténtico”, me refiero a la definición del Julio Casares, de la Real Academia, o sea, “acreditado de cierto y positivo, conocido [...] como verdadero e indubitable”.

1 Sebastián Salazar Bondy *Lima la Horrible* 1964: 20, 21. Al evocar los tiempos idílicos de la colonia, Sebastian Salazar Bondy denuncia una « burda trapacería enmascarada de tradición, literatura y nostalgia, que son falsa tradición, mala literatura y extraviada nostalgia ».

2 Edmond Cros in *La sociocritique* 2003: 55.

El Río Rimac: el fueracampo

El Rimac es un signo pluriacentuado que abre la perspectiva de una lectura cinematográfica. No es el lugar de la enunciación de don Álvaro, sino un espacio conflictual convocado en el enunciado, y participa de la escritura fílmica del fueracampo. Reserva de lo imaginario, es un espacio potencial de dramatización y de ficcionalización. El Río Rimac no aparece claramente delimitado en la configuración del espacio; en efecto, mientras don Álvaro estaba en su cuarto de baño, fingiendo limpiarse, «miro al Río Rimac desviado por la ventana», p. 15: la falta de puntuación acentúa la ambigüedad, conllevando, potencialmente, un traslado de significado en que el Río Rimac viene desviado por el reflejo de la ventana, lo cual vuelve a implantar un fuera campo ficcional exterior. El Río Rimac es lo auténtico: en efecto, participa de la representación del paisaje urbano limeño y de su reconfiguración.

Remontémonos brevemente al pasado colonial de la Ciudad de los Reyes; la apelación quechua del Río es Rimaq, es decir, hablador. En “Lima la horrible”, el Río ya ha sufrido el impacto de los tiempos coloniales. “Del Rimac, del río que habla únicamente quedó el mitigado nombre [...] en la ciudad dibujada un cálido día de enero por Francisco Pizarro”³. Entonces, cuando don Álvaro desvía el río, no es sólo un modo de apropiarse el espacio-don Álvaro “miro al río desviado por la ventana”, p. 15, sino también un acto de perversión en su voluntad de modificar el Flujo de la Historia. Además, es interesante enmarcar el Rimac en su espacio primordial, o sea, insertarlo en sus propias raíces, las de la memoria colectiva, las de un mito fundador. El Rimac convoca el modelo denominado, en la cosmovisión andina, Flujo Cosmogónico: “La relación del agua con la tierra forma la idea del agua como Mamacocha (Madre-Mar-Laguna): el agua rodea la totalidad de la tierra y se constituye en su origen”.

Según la visión andina del universo “el agua es receptáculo sobre el cual gira y fluye la totalidad del cosmos”⁴. La génesis primordial constituye “una visión del mundo que tiende a explicar el movimiento en términos de flujo inacabado y de equilibrio constante”.

3 Sebastián Salazar Bondy, *op. Cit.* 9

4 Blithz Losada Pereira, « La visión andina del universo », *Revista de Estudios Bolivianos*, 2003: 17, 18.

Con respecto a esta nueva perspectiva, desviar el Rimac equivale a desacralizar, a romper el ciclo de los orígenes, generando el caos. Dentro de la instancia narrativa, el Río Rimac instala una matriz de la espera que convoca diversos trayectos de sentidos conforme atravesamos los sucesivos núcleos espaciales: casa, despacho ministerial, club, casa. En un primer tiempo, cabe notar el clima de tensión que reina en la pareja; el espacio de dramatización del frente a frente alcanza su paroxismo con la pregunta recurrente de Francisquita: “Nunca me has llegado a decir por qué desviaste el Río Rimac...”, p. 14. “[...] con qué tú hayas desviado el Río Rimac”, p. 15. “[...] Pero por fin me entero por qué desviaste el Río Rimac”, p. 20.

Tres veces viene enunciado el Rimac, tres como un índice de culpabilización. La estructura ternaria se da a ver como la convocación de un discurso religioso en el que el acto de contricción se encuentra invertido en el Yo especulario del “mea culpa”, así desplazado al Tú de un “tea culpa”. El destinatario, don Álvaro, vuelve a distribuir este sema de la culpabilidad, declinándolo repetidas veces (7) a diferentes niveles de la instancia narrativa. Conforme avanzamos en la lectura del objeto textual, el sexo femenino viene diabolizado en una escenificación de acusación:

1-a través del tópico religioso “the beguine” (2 veces), dentro de la imagen genérica de las “mujeres”.

2-a través del tópico de la vestimenta limeña de las “tapadas”.

3-hasta Francisquita, a pesar de ser de Panamá, es “mi tapada” (don Álvaro).

4-por fin, todas las tapadas son malditas porque son “tan españolas”, p. 23.

Esta estructura globalizante está semantizada social e históricamente, anclando el relato en la autenticidad: en primer lugar, en la identificación de la limeña con el típico traje nacional, el “atuendo de la saya y del manto”⁵ de la mujer colonial, o sea la denominada “tapada”⁶; en segundo lugar, en el reconocimiento de su autoridad: “En este país siempre han mandado las mujeres”, p. 19. Así, la estructura globalizante se da a ver como “un contrapoder” femenino que llega a degradar, desplazándolo, el discurso del marido ministro a un discurso blasfematorio “malditas” y vulgar “cagadas” mientras un simulacro de proceso a través de la dinámica de la enunciación: “Las tapadas, las tapadas, las malditas tapadas limeñas. Malditas cagadas”, p. 19.

5 Max Radiguet « *la buena noche* » 1852: tercer capítulo.

6 Sebastián Salazar Bondy, *op. Cit.* 64 y siguientes, sexto capítulo « De la tapada a miss Perú ».

Además, a través del acto de enunciación, don Álvaro reactualiza un refrán popular: “Lima es paraíso de mujeres, purgatorio de hombres e infierno de maridos”. Notamos que la obsesión de don Álvaro está reproducida también en la misma estructura ternaria dentro del enfrentamiento convocado de los dos países: el Perú e Inglaterra, convocatoria que remite al texto semiótico auténtico/ inauténtico, siendo el Perú lo auténtico, artefacto incaico llamado Perú, e Inglaterra, lo inauténtico, lo extranjero. Dice don Álvaro:

Cada día queda menos Inglaterra en el Perú, p. 17.

[...] por eso queda cada vez menos Inglaterra en el Perú, p. 19.

[...] Yo intento traer Inglaterra en el Perú, p. 24.

De ahí, la imagen especular de la culpabilidad devuelta a las mujeres, y la paradoja: lejos de ser colonizado, o sea, dominado a través del sistema político del neocolonialismo, el Perú está representado en un lento y eficaz proceso de invasión: “cada día”, “cada vez”, “cada día”, que viene a disminuir el impacto británico “menos” y “peor representado”. Frente a tal situación de impotencia, don Álvaro reacciona, otra vez, de modo vulgar, diabolizando al Perú, el “endemoniado país”, p. 22. Dentro de la instancia ideológica, “democrática dictadura blanda” del general Odría en los años 50, el retroceso británico ya ha sido enunciado a otro nivel del objeto textual, al principio del capítulo, en una cita de Adolfo Bécquer: *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*

ANÁLISIS DE LA CITA DE BÉCQUER: *¡DIOS MÍO, QUÉ SOLOS SE QUEDAN LOS MUERTOS!*

La cita⁷ como intertextualidad se inscribe dentro de un juego social que implica el reconocimiento por el lector “le tiers interprétant” de los campos de ejecución: aquí, remite al estribillo de Rimas.

El concepto de muerte en torno al cual la cita viene articulada remite al sexto epígrafe del paratexto en que “el Perú era un lugar gobernado por entes que ya habían desaparecido de la realidad hacía mucho tiempo”. La relación muerte/Inglaterra, es de-

7 Bécquer, «Rima LXXIII», 1871. Tras la muerte del poeta (1870), sus amigos se reunieron para iniciar los trabajos de publicación de sus obras que vieron la luz en dos volúmenes, en 1871.

cir, desaparición de Inglaterra del paisaje político, entonces, inautenticidad, también está inscrita en la enunciación de don Álvaro con la “y”.

“Los muertos se quedan muy solos Y el Fenix club gana”, p. 27. Tal como un eco intratextual, se repite a lo idéntico la estructura al final del capítulo: “Los mu-mu-muertos se quedan muy solos Y no-no-nosotros esta-ta-tamos cada día peor representados en este artefacto incaico llamado Pe-pe-Perú”. p. 28.

La cita, al principio del capítulo anuncia la vuelta a la realidad, “devolvió al día”, de don Álvaro, tras un sueño-pesadilla cuyo enfoque era la preocupación por Inglaterra. Esa cita, al revés, finaliza el capítulo en una perspectiva idéntica. La estructura así definida evidencia una construcción circular: doble movimiento de la apertura y del cierre del círculo que encierra la instancia narrativa en un espacio agonizante que sólo puede reflejar la imagen de su propia muerte en la imagen especular del quiasma: *¡Qué solo se quedan los muertos!*, p. 13; *Los muertos se quedan muy solos*, p. 28. Frente a lo auténtico, lo inauténtico viene semantizado dentro de la dinámica de los dos procesos: la caricatura y la parodia.

LA CARICATURA COMO SEMA DE INAUTENTICIDAD

Entre un ideal conservador que afirma de noche y un ideal conservador que reivindica de día, don Álvaro es una figura quijotesca. El *asunto aquel de su vestimenta*, p. 16, se da a ver como un trazado discursivo. Ya de noche, la metaforización de lo conservador estaba inscrita en la rareza del pijama del ministro, “la fatigadísima franela de una pijama que le quedaba realmente a la trinca”, p. 13. Entonces, la re-actualización del proceso metafórico atribuido a la vestimenta en una relación obvia con lo político se deja ver como el funcionamiento de la “intratextualidad” articulada sobre un juego especular: signos que convocan, a lo idéntico, otros signos...

Entre provocación y autoirrisión, don Álvaro genera su propia caricatura, “se burlaba de sí mismo”, p. 20, y reproduce, superponiéndolas, dos culturas:

1-lo británico-inauténtico traducido aquí en términos de unos tiempos remotos: “Deshilachados puños y deshilachado cuello de camisa hecha a la medida en Londres. Cuello de colegial con las puntas indómitas y sin una gota de almidón El nudo de una corbata universitaria por otro lado”, p. 16.

2-lo indígena-auténtico, por encima, con un saco achicado : “Es tan fácil de explicar cómo lo indígena hoy me parece más indígena que nunca”, p. 17.

DISTANCIACIÓN Y PARODIA

La parodia estriba en la distancia entre la realidad y sus representaciones. Vamos a ver de qué modo don Álvaro pretende reproducir la realidad. El jardín de su casa es una miniaturización del *green* “para que cupieran, para que entraran en el jardín”, p. 14; y presenta 9 hoyos, o sea, la mitad del recorrido normal de los 18 hoyos.

La plaza de toros también reproduce el mismo esquema de miniaturización; es una “plazuela” y aun más una “una plazuelucha”. Al agregar el sufijo despreciativo “-ucha”, se acentúa la distancia entre la ridícula reproducción y, claro, la connotación obvia con la mítica Plaza de Acho, ubicada cerca del Rimac. A mi parecer, el proceso de reproducción no sólo consiste en desnaturalizar (con la miniaturización) sino que desemantiza e instala una microsemiotica de la descomposición que remite a lo inauténtico. ¿Dónde está lo auténtico en la casa del ministro? *L'absence, le vide font sens*. Tanto el pseudo-terreno de golf como la seuda-Plaza de toros sacan a luz la parodia, una de las claves textuales privilegiadas que Alfredo Bryce Echenique suele utilizar como escenificación del humor: “La mejor respuesta es la sonrisa” dice don Álvaro, p. 21; “¿Y tu sentido del humor, *dear husband?*” responde Francisquita a su esposo, p. 28.

Fuera, don Álvaro utiliza el escenario urbano para dar su función. Vamos a ver cómo manipula las imágenes en una puesta en perspectiva de los dos indicios interpeladores que son la vestimenta y el coche. Lima dirige su mirada hacia..., se interroga sobre “el asunto de la vestimenta”: “En todo Lima nadie entendía bien y había juzgado como un rasgo de avaricia...”, p. 16.

El ministro está en desfase con el espacio urbano de los años 50, espacio en que se supone que representa, en un mundo en descomposición “ministerio de Emisión, de Inflación y Hacienda”, la imagen de la instancia ideológica. Por lo contrario, la está desacreditando (dirigiéndose a su secretaria en el despacho ministerial):

¿Cómo andamos de caricatura hoy, doña Carolina?, p. 20.

¿Hay alguna caricatura buena, alguna novedosa?, p. 21.

[...] se diría que estoy incomodísimo con esta ropa, p. 21.

Contrastando con la imagen anticuada de la vestimenta, la imagen exhibicionista de la Mini-cooper “fuera de bordo” nos interpela: “Me he comprado un Mini-cooper para que vean que Inglaterra no tiene necesariamente por qué dar una imagen poco ágil, poco moderna, poco veloz e independiente”, p. 17. El ministro está en desfase pues en falso, otra vez, con su propia instancia ideológica, la del poder dominante.

Para concluir esta parte, los dos “asuntos” –recupero el término– el de la vestimenta y el del “fuera de bordo” evidencian la no-coincidencia de don Álvaro con el tiempo histórico de su época: tal inadecuación es índice de inautenticidad.

1-don Álvaro es una parodia de ministro.

2-Inglaterra, tal como está representada, es una parodia de la modernidad.

Y lo moderno no me gusta porque lo moderno es deshumanización, lo moderno es máquina, lo moderno es soledad, dice Bryce Echenique, y *¡qué solos se quedan los muertos!*... como dice Don Álvaro. En su búsqueda de modernidad, el ministro convoca la soledad y firma su propia muerte.

A modo de conclusión, los dos textos semióticos exterior vs interior, autenticidad vs inautenticidad se entrecruzan. La inautenticidad se deja ver desde fuera (el fueracampo del Rimac), desde dentro (las tapadas) y abarca en su totalidad el “artefacto incaico”: el Perú. En cambio, la inautenticidad privilegia la exteriorización con la casa-jardín y en las escenificaciones caricaturescas de un don Álvaro que se agita en “su” visión del mundo, la de una Inglaterra “achicada”. Entonces, si bien el análisis estructural de los dos textos semióticos pone de realce un proceso de imbricación –siendo la reproducción y la proyección los dos ejes de funcionamiento– se debe relacionarlo con lo que se llama “lo huachafo”.

¿DON ÁLVARO EL HUACHAFISIMO MINISTRO?

Como señal de dependencia cultural, el concepto de huachafería es un peruanismo y se inscribe como concreción discursiva. Refiriéndome a Sebastián Salazar Bondy, entresaco las definiciones siguientes:

La huachafería reúne en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, esnobista y ridículo.

Lo postizo es huachafo.

Hombre o mujer que en cualquier ocasión procuran exhibir cultura o cosmopolitismo, huachafos⁸.

Entonces, la cuestión es saber en qué medida el no-consciente de don Álvaro está invertido por esta estructura del sujeto transindividual que es la huachafería. Por lo menos, las expresiones comportamentales de don Álvaro, sus gustos por el simulacro y por la ostentación, la digresión entre el signo y lo que pretende representar, evidencian la inautenticidad del “obsoleto” señorón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CROS, E. (2003), *La sociocritique*, París, L'Harmattan.

BRYCE ECHENIQUE, A. (1995), *No me esperen en Abril*, Barcelona. Editorial Anagrama,.

KRISTAL, E. (1979), “Entrevista con Alfredo Bryce Echenique”, *Imprévue*, p. 225.

PEREIRA, BL, (2003), “La visión andina del mundo”, *Revista de Estudios Bolivianos*, 10, sep. , p. 17.

RADIGUET, M. (1852), “Lima et la société péruvienne”, *Revue des deux mondes*, T. 14.

SALAZAR, S. (1964), *Lima la Horrible*, Biblioteca Era [capítulos 6 y 8].

⁸ Sebastián Salazar Bondy, op cit, 98 y siguientes.

**GRAMÁTICA PARA UN REALISMO CONTEMPORÁNEO:
ESCRITURA VERSUS SIMULACRO EN “LOS QUE QUIEREN...”,
DE CÉSAR AIRA**

Jesús Montoya Juárez

Universidad de Granada

En los objetos literarios del argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) hay un abismo que desaparece. El que se abre entre la utopía programática vanguardista, por un lado, y el devenir espectáculo de la cultura a partir del desarrollo contemporáneo de la industria cultural, la penetración de los medios de comunicación y la programación de lo cotidiano por el diseño. Pero algo similar puede afirmarse de la relación que establecen estas novelas con cualquier concepto al uso de realismo. Un realismo reivindicado en extremo por las novelas airianas a partir de lo publicado en 1990, fecha en la que se produce lo que hemos denominado “televisualización” de esta narrativa (Montoya Juárez, 2005, 2007, 2008). En esta relación entra en funcionamiento el procedimiento airiano articulado alrededor del concepto del continuo, que Aira reconoce de inspiración leibniziana, en virtud del cual la representación de la realidad se pone en un plano diferente del plano del sentido. Desde este punto de vista, hermetismo vanguardista y contexto, mónada y realidad, son legibles en paralelo, sin excluirse. El resultado es la constitución de un pacto de verosímil por el que se abandona progresivamente todo pacto que la novela finge construir, que encuentra –pensamos– su modelo contemporáneo en lo televisivo.

Lo televisivo en los textos de Aira de los noventa constituye también la gramática con la que se documenta el presente. La narrativa airiana incorpora la tecnología mass-mediática como una lengua prostética que habla el presente mientras la novela o la alegoría metaartística que puede postularse como el argumento de la novela, se dedica a otra cosa. Digamos entonces que lo televisivo en estas ficciones *dibuja* –y el término es interesante, pues la narrativa de Aira es sumamente ecfástica– la silueta en movimiento o el flujo del presente, sin llegar del todo a apresar una versión organizada del mismo

como representación¹. El desgranado de lo televisivo como lenguaje artístico y de sus conexiones con el realismo resulta legible en un buen número de *nouvelles* y relatos de Aira, pero resultan interesantes en este sentido algunas de las ficciones incluidas en *La trompeta de mimbre* (1998), particularmente “Los que quieren...”, relato perteneciente al grupo de ficciones más alejado de la mimesis realista convencional. En él leeremos, en primer lugar, la reflexión metaficcional de esta narrativa sobre la coexistencia de lo literario con otras emisiones massmediáticas y, en segundo lugar, cómo el arte del procedimiento lleva al paroxismo un deseo de realismo a partir del modelo massmediático, en su afán de construir artefactos literarios que expresen el presente a pesar de sí.

TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN ENTRE EL DOCTOR MOÑITO Y EL CAPITÁN CLAVO: ÉCFRASIS, PROCEDIMIENTO Y REALISMO

La representación de la televisión en las novelas airianas, o más bien, de la tecnología necesaria para la transmisión televisiva de imágenes, con gran frecuencia construye pasajes ecfrásticos cuyo objeto toma la forma de una instalación artística. Es el caso de “Los que quieren...”. Este relato plantea una escena televisiva en que el héroe y el villano se hallan congelados mientras una vieja ama de llaves en la habitación contigua está mirando televisión, según dispone el guión del unitario de teleserie que el narrador proyecta como “explicación” para su teoría de un posible arte hecho a partir de la televisión. Si el conjunto de narraciones que componen *La trompeta de mimbre* constituye una especie de “manual de procedimientos” (Contreras, 2002: 223) a partir del trabajo artesanal con diferentes medios, en “Los que quieren...”, el narrador especula sobre cuál es el hecho diferencial del arte de la televisión, y concluye que para hacer arte con la televisión ha de respetarse su lenguaje específico que la diferencia de cualquier otro arte: “(...) la televisión exige una cantidad fija de obra (ya sea) dos horas diarias, o una hora por año” (Aira, “Los que quieren...”: 133).

¹ Sobre la cuestión del abandono en Aira, como gesto reiterado compartido con otras narrativas, resultan sumamente valiosos los ensayos de Laddaga (2007). Sobre los nexos entre imagen y realismo pueden consultarse los ensayos de Horne (2005), Noemí (2008) y Prieto (2009). Personalmente, he reflexionado sobre el papel de la tecnología massmediática y la televisión en el realismo airiano en “El discurso televisivo en la narrativa de César Aira” (2007a), en un artículo parcialmente dedicado a *La mendiga* (2007b) y en mi tesis doctoral (2008).

La cantidad fija de obra también será parte del proyecto estético general airiano, dos o tres páginas por día –según el lamborghiniano “primero publicar después escribir”–. En su recorrido por el lenguaje de la televisión y sus posibilidades artísticas el narrador acaba identificando la televisión con la cualidad democrática del verdadero arte en los términos exigidos por Lautreamont –“el arte ha de ser hecho por todos, no por uno”– una de las máximas más reproducidas por Aira en sus ensayos:

En un arte cualquiera siempre está la posibilidad de volver a hacerlo, y hacerlo mejor, o de otro modo. (...) eso se debe a una peculiaridad del hecho artístico (...) la transparencia de sus medios de producción. Hasta el cine entra en esa categoría, pues su funcionamiento básico, óptico-mecánico-químico, admite el primitivismo. (...) La televisión en cambio es incomprensible. Nadie puede saber cómo captar imágenes y transmitir las a distancia, por aire o por cable (...) Y ahí está la paradoja, que es la más comprensible de las paradojas (...) pero no deja de ser (...) irreductible (...): mient(r)as que para realizar obras de cualquier arte se necesita una cierta capacidad o don o aprendizaje, la obra televisiva la puede hacer cualquiera, sin restricción alguna, inclusive gente que no domina los hechos básicos de la vida (...). (Aira, “Los que quieren...”: 134-135).

El narrador hace ingresar la ficción en el interior de la ficción y ésta de nuevo en el interior de la realidad. El cuento toma la forma del relato del procedimiento a seguir para el rodaje de un *show* televisivo que remeda las series de televisión de dibujos animados de los canales de cable –a lo *Cartoon Network*– enfrentando a un científico, el Doctor Moñito, con su “archienemigo”, el Capitán Clavo. Éste irrumpe en su silla de ruedas mecánico-electrónica en el laboratorio secreto de aquél en “la Antártida” (Aira, “Los que quieren...”: 136) con un inmenso rayo de protones para liquidar al buen Doctor, justo en el instante en que éste está probando un gas paralizante de su invención. En “Los que quieren...”, sin embargo, los personajes son actores de “carne y hueso” aunque éstos, como apunta el narrador, bien “podrían ser muñecos de tamaño natural, ya que no hacen el menor movimiento (ni siquiera de ojos)” (Aira, “Los que quieren...”: 135). El metatexto incorpora un argumento clásico de cómic o de *cartoon*, con sus deconstruidas funciones actanciales maniqueas del héroe y el villano y su sistema de supervivencia maravilloso, y se estructura en episodios cerrados e independientes. La distancia irónica respecto del modelo mediático es manifiesta: en primer lugar, porque el relato lo es del

procedimiento para su montaje televisivo, como en el Roussel de *Cómo escribí algunos libros míos*, por lo que el narrador adopta cierta distancia “explicativa” inasumible para el género de aventuras. En segundo lugar, porque inclusive los detalles explicativos del argumento son en realidad lo más parecido a la aventura misma. En el relato airiano éstos se describen como hechos previos al acto televisivo en sí, por lo que la emisión del unitario da comienzo en el instante en que ya ha ocurrido todo lo que podía suceder, y el desenlace real, exterior a la ficción –en televisión siempre la interrupción de la emisión con el siguiente programa o el corte publicitario–, volverá irrelevante preguntarse por el desenlace de la propia ficción. La propuesta del narrador es sobreimpresionar toda la información que sigue sobre una pantalla negra:

Ese gas lo produce la combustión de una hierba que puede fumarse como un cigarrillo; justamente el inventor estaba probando si el gas, inhalado con ciertas precauciones que sólo un yogui puede cumplimentar, no hacía efecto; el experimento había resultado exitoso, y el Doctor Moñito se disponía a exhalar el humo dentro de una probeta hermética cuando el otro irrumpió por la puerta. La misma sorpresa le hizo abrir la boca, el gas se esparció, y los dos quedaron paralizados. El Capitán Clavo no tuvo medios de saber qué le había sucedido, pero adivinó la actuación de algún gas, que supuso lanzado por algún dispositivo automático. Quedó fijo, con el dedo todavía apoyado en el botón del rayo de protones pero sin poder apretarlo. Y vio, para su inmenso alivio, que su víctima había quedado en el mismo estado. (...) Ahí empieza la emisión. Los dos han quedado como estatuas (...) Es como si se hubiera congelado una película en un fotograma elegido al azar. (Aira, “Los que quieren...”: 137)

El relato airiano es, entonces, la écfrasis de una instalación surrealista, lograda –como en el *ready made*– por la extracción del contexto, en este caso el movimiento que da significado a la narración audiovisual de aventuras. Se deconstruye así el uso cotidiano del medio y se visualiza la emisión en sí misma, la imagen óptica del hecho televisivo en su materialidad, más allá del contenido. La escena contiene todas las características del objeto artístico que se representa frecuentemente en la narrativa airiana, incluida una característica esencial: proyectarse a la recepción como un objeto hermético que cata-

pulta su sentido más allá de los límites de la obra, cualidad del arte que lee Aira en Cage²:

Me adelanto a decir, que la liberación de la inmovilidad no se produce en los sesenta minutos de la emisión. Se producirá después, seguramente, pero eso queda librado a las suposiciones del público. De cualquier modo no tiene importancia porque son sólo personajes de ficción. En el próximo episodio Moñito y Clavo volverán a enfrentarse en otras circunstancias, y no se volverá a hablar de este caso. (Aira, “Los que quieren...”: 138).

Los actantes, actores travestidos en personajes de ficción a su vez convertidos en imágenes de mimos inmóviles, sostienen frente a frente la mirada durante toda la hora que dura el episodio. Si desde el punto de vista del argumento, nada ocurre a lo largo del unitario de una serie de aventuras, desde el punto de vista del procedimiento el esfuerzo de la representación, el afán de realismo, es en realidad máximo si se sigue la lógica torcida que se pone a funcionar desde el inicio. El procedimiento debe respetar el tiempo real de la televisión, la hora que dura el unitario, si bien le sería permitido, en virtud del lenguaje que la televisión acepta como propio, el montaje de escenas, pudiéndose rodar una secuencia breve que sería repetida hasta la conclusión del episodio. La tensión dramática que justifica la emisión radica en la atención necesaria para descubrir sobre quién desaparecerán los efectos del gas en primer lugar. El narrador se encarga de hacer ingresar una lógica aparentemente científica, vinculando la duración de los efectos del gas al peso, según la ecuación a mayor peso, menores efectos en el personaje. De nuevo hay aquí un escrupuloso realismo en la aplicación de los instrumentos a disposición del realizador para elaborar la representación y en el esfuerzo de verosimilizar el absurdo. Pese a que el relato es un manual para la elaboración de un “arte televisivo” o

² Aira plantea un concepto de la experiencia estética que recupera la noción del placer del *non-sense*, el placer de no entender como vía de acceso al placer estético, del dadaísmo, de ahí la necesidad de que el arte propio se defina a través de la metáfora de la “lengua extranjera”: “entender puede ser una condena. No entender, la puerta que se abre (...)” (Aira, “Lo incomprensible”, 2) La televisión, como fuente ininterrumpida de relatos de la contemporaneidad, aplicada al arte renueva esa retórica expresionista de lo malo necesaria para la obtención del placer estético, la televisualización de la narrativa airiana desde los noventa puede interpretarse, inicialmente, como una forma de renovar un deseado “maltrato” de la lengua materna, que Aira lee en Osvaldo Lamborghini: “El lenguaje envejece rápido en nosotros. Y los escritores que amamos nos lo renuevan. Por eso los amamos. A esta lengua extranjera dentro de la lengua materna se la llama generalmente estilo” (Lo incomprensible, 3). Aunque él mismo bromea con la posibilidad de entender su propio arte como dadaísmo, en *Las aventuras de Barbaverde*, la insignificancia de los elementos procedentes de los *media* insertos en los textos cristaliza a menudo en absurdo, se vuelve funcional al *non-sense*.

de un uso artístico de los medios al alcance de la televisión, el narrador se esfuerza por verosimilizar la argumentación mental de cada personaje hasta llegar al punto en que se encuentra, su “lógica aberrante” (Aira, “Los que quieren...”: 139), que los lleva mutuamente a ofrecer recompensas exorbitantes por la cabeza del enemigo:

(...) a ninguno de los dos se le ha ocurrido que esos montos son excesivos, y que con la centésima parte le bastaría a cualquiera para vivir feliz el resto de su vida. La suma total es de doscientos diecinueve millones. (Aira, “Los que quieren...”: 139).

Incluso en ficciones como ésta, que ejemplifican nítidamente lo que Contreras entiende por “ficciones del procedimiento” (Contreras. 2002), el esfuerzo irónico por verosimilizar al extremo pone en funcionamiento una voluntad casi mecánica de realismo. De un realismo que toma en cuenta la especificidad del lenguaje televisivo: el tiempo real, (McLuhan 1996; Sartori 1998; Bourdieu 1997), el *zapping* que hace de la televisión una “máquina sintáctica” (Sarlo 1994) o combinadora y que resulta un instrumento productivo en la construcción del relato televisivo a cargo del consumidor (Landi, 1993), el *continuum* ininterrumpido de la parrilla en tanto bricolaje heterogéneo de diversos géneros ficcionales (González Requena, 1989; Landi, 1993; Sarlo, 1994), el imperativo espectacular (Baudrillard, 1988), la simultaneidad de acción, el doble contexto virtual y el de las posibles interferencias en la realidad cartesiana o extratelevisiva, inclusive –aunque todo hace pensar que se especula también con la posibilidad del diferido– la inmediatez de la recepción: el “directo”. Y es que la televisión, como parece apuntar esta ficción, se ha convertido en parte de la fisiología de la percepción de lo cotidiano.

Siguiendo una lógica torcida que toma por seres “reales” los roles propios de la convención genérica desempeñados por los actantes, se busca incluso desgranar la representación de realidades invisibles al ojo del espectador. Habida cuenta de la naturaleza de funcionamiento del gas que “tiene efecto sólo en los músculos, no en los nervios ni en la percepción ni en el pensamiento” (Aira, “Los que quieren...”, 139), uno de los más graves problemas a resolver para lograr un realismo definitivo radica en obrar la representación de las sinapsis cerebrales de ambos –ya no puede saberse si de los actantes o sus “roles”– ante la inmovilidad del cuerpo que en condiciones normales desarrollaría la “traducción” de las mismas en movimiento o acción. Según afirma el narrador en virtud de un razonamiento o una teoría pseudocientífica, estas sinapsis dan lugar a emisiones

invisibles de energía eléctrica. La solución del realismo exasperado: insertar interferencias, fruto de las ondas cerebrales, similares a las imperfecciones de las transmisiones vía satélite, que son descritas nuevamente como cuadros abstractos:

En circunstancias normales, el trabajo de las sinapsis sólo puede percibirse, desde afuera, por los efectos mediatos que producen: gestos, discurso, obras, ciudades, descubrimientos, historia. Para que lleguen a esos resultados deben pasar por diversos estadios físicos de traducción, pero si el organismo está inhibido, (...) la actividad de las sinapsis se queda en un juego sin consecuencias, que nadie puede ver, por supuesto, aunque sí se puede imaginar, quizás como un circuito de lucecitas de colores que se prenden y se apagan, o como un chisporroteo o un hormiguelo de intensidades, velocidades, conjunciones y configuraciones. En la emisión, este funcionamiento en sí de las sinapsis puede representarse mediante interferencias de la imagen. Todos hemos visto alguna vez esas interferencias que se producen en las transmisiones vía satélite, equivalente moderno de la vieja estática de la radio. La pantalla se llena de cuadraditos de color, de puntos que forman raras arquitecturas momentáneas, rayas horizontales que suben y bajan a sacudones, y barridos que limpian la pantalla y la vuelven a poblar. Esto debe ser fácil de simular, quizás tocando al azar unas perillas. (...) la escena que he descrito debe ser cubierta por estas falsas interferencias durante toda la emisión, a intervalos irregulares, y variando también en forma irregular, su intensidad y duración. (Aira, “Los que quieren”: 140)

Si el relato del procedimiento es siempre el relato de la potencialidad de la aventura sin la necesidad de escribirla, la pauta de acceso a lo “novelesco puro” arltiano o la “pura acción” de la que habla Aira en su ensayo sobre Copi, cuando está implicado otro medio como la televisión, éste hace incorporar al relato su propio realismo, el realismo de sus propias mediaciones. Si se respeta la premisa de inicio, una “cantidad de obra fija” por día y una emisión en tiempo real, la simultaneidad o la competencia inherente al medio ingresa necesariamente en el realismo televisivo del que este texto ecfrástico simula ser su modelo. Como en *El llanto*, *La serpiente*, *La mendiga*, en el breve relato “El espía” del volumen *La trompeta de mimbre* o en la reciente *Las conversaciones*, y tantos otros textos airianos, la oscilación entre el personaje —con carnadura psicológica, aunque sea en este caso la mínima que se le presupone a los héroes de ficción en su serialidad

massmediática— y el actante, el hipotético actor que representaría al personaje³, es constante⁴.

Pero una vez más dentro de este compendio gramatical para un realismo torcido, televisivo, delirante, construido previamente con la incorporación de los falsos personajes representados por actores, a la que se añade su lógica de seres de ficción en paralelo, se opera un “salto a lo real” que deshace el realismo previo y redefine el verosímil mediante la figura de la inclusión progresiva de planos de realidad (la inclusión de la realidad de los actantes en la de los personajes, y ésta a su vez nuevamente, en otra, la de la televisión). El texto explora las posibilidades de literalizar en la ficción la definición de lo televisivo como “medio de comunicación”, instrumento que “pone en contacto”, es decir, “comunica”, un hecho que acontece en “la realidad” cartesiana compartida por actores y telespectadores, y a éstos con otra realidad construida en la ficción televisiva. El relato fuerza la conexión fantástica entre mundos no composites, atravesándose un umbral. La forma grotesca del despertar de la vieja con arteriosclerosis de su letargo televisivo recuerda a los numerosos personajes de Aira que despiertan siempre para que la acción se precipite o para que la aventura se continúe:

Más aún, en este caso no se trata sólo de dos cerebros, sino de tres. Porque en la habitación contigua al laboratorio se encuentra la salita de estar privada de la vieja ama de lla-

³ La oscilación entre la falsedad de la representación ficticia, el simulacro, y la verdad de la realidad simbólica representada.

⁴ “El espía” ilustra quizás de la mejor forma el recurso airiano del juego de la “diferencia en la repetición” (García, 2006), a partir del intercambio, bajo la forma del *vaudeville*, entre los conceptos de personaje y persona, clave en la autoficción posmoderna, en un texto del procedimiento (Contreras, 2002) que regresa sobre el problema que Cortázar exploró magistralmente en el célebre relato “Instrucciones para John Howell” (1966). De inicio, el narrador- César Aira- sugiere esta transición entre personalidad y personajidad: “Si yo fuera un personaje de una obra teatral, la falta de verdadera privacidad me provocaría un sentimiento de desconfianza, de inquietud, de sospecha. De algún modo, no sé cómo, sentiría la presencia del público silenciosa y atenta” (“El espía”, 49). La obra de teatro que protagoniza Aira, un escritor que ha roto veinte años atrás con su pasado como famoso escritor, para ser agente secreto y galán de una sociedad secreta llamada Atlantis, infiltrado en la Mansión Presidencial de Olivos. La situación se complica por la presencia en la recepción de su esposa, debiendo entonces desdoblarse de nuevo en su viejo yo, en un clásico del teatro explotado hasta la saciedad en todas sus variantes por el cine de Hollywood, el narrador da la clave entonces del porqué de este reiterado recurso narrativo: “En el teatro, cuando no se quiere recurrir a trucos dudosos (o no se dispone de actores gemelos en la realidad), es preciso tematizar la tematización del doble, de modo que los dos personajes idénticos se revelen como uno solo al final” (53). Esta tematización del doble del autor como personaje, de amplio recorrido en la narrativa hispánica, desde Cervantes a Borges, se inspira en este caso en el travestismo de la autoficción de Copi, en quien el escritor no simplemente ingresa como un personaje fácilmente identificable con el escritor real, sino incorporando rasgos nada congruentes con su imagen, frecuentemente transgrediendo los límites de su propia personajidad establecida de inicio. Sobre el concepto de personajidad y sus transgresiones léase el trabajo de Castilla del Pino (1989).

ves del Doctor Moñito. El Capitán Clavo, que conoce su existencia, no se ha molestado en neutralizarla, porque la sabe inofensiva. La vieja es sorda, y su único pasatiempo es mirar televisión. (Aira, “Los que quieren...”: 141).

Entonces se obra ese “salto” airiano a una esfera de real diferente, la vieja es una espectadora más de la televisión, no es una actriz, sino el ama de llaves verdadera del personaje de ficción, el Doctor Moñito, una falsa espectadora dentro de la ficción, por lo que para actuar en la escena primero debe “salir de la ficción” y después “volver a entrar” en ella:

El audio de los programas que escucha, entonces llega con toda claridad al laboratorio, y sale por la emisión. Como la pobre señora además sufre de arterioesclerosis, no se concentra en nada y cambia de canal todo el tiempo con el control remoto. Los canales que sintoniza son los que existen realmente, y los programas que mira, y que se escuchan en el laboratorio, son los que están pasando a esa hora por los otros canales. El público podrá comprobarlo accionando sus propios aparatos de control remoto. Es más: podrán seguir más o menos, al capricho del dedo de la vieja, los programas que se estén emitiendo, y entretenerse en el transcurso de la hora (de otro modo sería demasiado aburrido). Ahora bien, como el zapping de la vieja es irrestricto, también cae sobre este canal, en el que a esta hora se está transmitiendo el Show del Doctor Moñito y el Capitán Clavo, y esta precisa aventura... Cada vez que cae en este canal, se produce una onda de interferencias como fuegos artificiales, locos y coloridos, en la pantalla. Lo cual podría deberse a la alarma que produce en los cerebros de los dos personajes la posibilidad de que los esté viendo, a ellos, y tenga por una vez la suficiente lucidez como para salir de la ficción y darse cuenta de lo que está pasando y después volver a entrar y venir a entrometerse en su duelo personal con consecuencias imprevisibles. (Aira, “Los que quieren...”: 141-142)

La tematización de los diferentes mundos incluidos o superpuestos a partir de la virtualidad mediática, como leemos en “Los que quieren...”, remeda la aplicación de la “teoría de los mundos posibles” leibniziana que resulta legible ya en la primera ficción airiana de los setenta y ochenta⁵, sin embargo, ahora, desde un trabajo nuevo con los lenguajes

⁵ Remito a mi trabajo *Realismos del simulacro...* ya citado.

del simulacro audiovisual y la explicitación de un nuevo *sensorium* contaminado de interferencias massmediáticas.

ALGUNAS CONCLUSIONES

En este trabajo con los medios contemporáneos, nos parece, no prima una descripción del simulacro como desrealización de la experiencia, como testimonio de la problematización y ficcionalización de la realidad, narrada desde posiciones apocalípticas (Eco, 2004). De un modo simultáneo y complejo, las novelas massmediáticas del período en que se obra lo que hemos descrito como “televisualización” (Montoya Juárez, 2005; 2007) de la novelística airiana, no dan cuenta simplemente de las desmemorias y los ocultamientos de lo político a cargo del simulacro, como ocurre en la novela de anticipación posmoderna de influencia “*cyberpunk*”⁶. Tampoco se avienen a la formulación de lo que Piglia llama “ficción paranoica”. Las presencias mediáticas no son funcionales a la problematización angustiosa del acceso al inconsciente por mediación de la contaminación de la iconosfera virtual que aleja tanto la experiencia real como la autenticidad o unicidad del yo.

El trabajo con las gramáticas del simulacro en la narrativa airiana de los noventa se afirma y expresa en un impulso al realismo, un realismo enriquecido, en una voluntad de hacer ingresar al texto el resto de lenguajes del presente. Para interpretar este abandono airiano de la representación y su adopción de gramáticas de la tecnología massmediática devaluada como realismo ha de pensarse en la cotidianización del simulacro como hecho constitutivo de la producción del presente. En este sentido, la apropiación mediática de la narrativa airiana resulta funcional a la constitución de un realismo una vez borrada toda nostalgia de una forma previa –premoderna o moderna– de experimentar la realidad. Y al mismo tiempo, un realismo que se esfuerza, como querían los formalistas, en volver visible lo invisible, que ponga en primer plano el procedimiento perceptivo a partir del que la ficción construye los espacios del presente. Por eso, más allá de toda experiencia de realidad podríamos describir el trabajo con los medios de los

⁶ El *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de esos mundos ficticios que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna (Cavallaro, 2000) ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global. Cierta estética *cyberpunk* parece decorar los espacios que recorre Junior- periodista construido según esquemas del policial *hard-* a través de la ciudad hipervigilada de *La ciudad ausente*.

textos de Aira como un realismo del simulacro. Y el *exemplum* que hemos analizado en este artículo bien podría anticipar su gramática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (1975), *Moreir*, Buenos Aires, Achával solo.
- AIRA, César (1992), *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1998), *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2008), “El gran Salmón”, en *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona, Mondadori, 8-87.
- BAUDRILLARD, Jean (1988), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (1997), *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989), “La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje”, en Castilla del Pino C. (comp.), *Teoría del personaje*. Madrid, Alianza, 21-35
- CAVALLARO, Dani (2000), *Cyberpunk and cyberculture*. London and New Brunswick NJ, The Athlone Press.
- CONTRERAS, Sandra (1991), “El artesano de la fragilidad”, en Spiller, R., *La novela argentina de los años 80*, Latinamerikan Studien, 29, Universität Erlangen-Nürnberg.
- CONTRERAS, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ECO, Umberto (2004), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo.
- GARCÍA, Mariano (2006), *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988b), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- HASSLER, Donald and WILCOX, Clyde (1997), “Introduction: Politics, Art, Collaboration”, en Hassler, D. y Wilcox, C. (edits.), *Political Science Fiction*. South Carolina University Press, 1-6.
- HEFFERNAN, James (1991), “*Ekphrasis* and Representation”, *New Literary History* 22, nº 2 spring, 197-316.

- HORNE, Luz (2005), En *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll. A dissertation in candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*, Director, Josefina Ludmer, (on line) [consultado 9-9-2008].
- LADDAGA, Reinaldo (2001), “Una literatura para la clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, año XXX, nº 88, 37-48
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LANDI, Oscar (1993), *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*, Buenos Aires, Planeta.
- MCLUHAN, Marshall (1996), *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- MITCHELL, W.J. Thomas (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- MONTALDO, Graciela (2005), “Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina”, *Revista El Matadero*, segunda época, nº 3. Corregidor, Universidad de Buenos Aires, 37-50.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2005), “Las mil caras de César Aira”, *Tonos digital*, nº 9, Universidad de Murcia, (en línea):
www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/Aira.htm
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007a), “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”, *Revista Iberoamericana*, nº 221, Octubre-Diciembre, University of Pittsburgh, 887-904.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007b), “Una literatura manchada por lo audiovisual: la narrativa de César Aira”, *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Estudios sobre Literatura Hispanoamericana*. (Almagro, octubre. 2004). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008), *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, Tesis doctoral de la Universidad de Granada (on line).

- MONTOYA JUÁREZ, JESÚS (2008), “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”, en Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 51-75
- NOEMÍ, Daniel (2008), “Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)”. En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 83-98.
- PRIETO, Julio (2009), “Realmente fantástico”, en Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert. (en prensa).
- SANTOS, Lidia (2004), *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- SARLO, Beatriz (1994), *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*,. Buenos Aires, Ariel.
- SARTORI, Giovanni (1998), *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México, Taurus.
- SPERANZA, Graciela (2006), *Fuera de Campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- SUBIRATS, Eduardo (2001), *Culturas virtuales*. Madrid, Biblioteca Nueva S.L.
- VATTIMO, Gianni (1987), *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa.

**LA MEMORIA DEL DIABLO: LA MEMORIA COLECTIVA EN LA NOVELA
LA NOCHE DEL DIABLO (2009), DE MIGUEL DALMAU**

Hans Lauge Hansen

Universidad de Aarhus

Este trabajo no se puede considerar una contribución sociocrítica *stricto sensu*, sino un intento de entablar un diálogo con algunos conceptos claves de esta tradición teórica, sobre todo con el concepto del sujeto cultural (Cros, 2003). En el artículo no me propongo buscar impronta estructural en el texto de un sujeto cultural contemporáneo. Lo que a mí me interesa es discutir cómo la literatura, entendida como un discurso social, contribuye a la construcción de una memoria colectiva en la sociedad que nos rodea.

ENFOQUE

Una parte importante de las novelas españolas que se publican en la actualidad sigue dedicándose al tema de la guerra civil y de la posguerra. La cuestión que quiero discutir en esta ponencia es en qué medida y cómo estas novelas contribuyen a la construcción de una memoria colectiva de aquel período. Los estudios de la memoria (*memory studies*) son un campo interdisciplinario emergente, en los cuales disciplinas humanísticas como los estudios de literatura e historia dialogan con disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales tales como la sociología, la antropología y la psicología, o incluso con la ciencia cognitiva del cerebro. El concepto de memoria colectiva también desempeña un papel fundamental en el concepto del sujeto cultural de Edmond Cros, por lo cual la lectura de la novela nos puede dar conocimiento sobre la contribución de los textos literarios a la construcción social de identidades culturales. Dice Cros:

La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, [...] es vida oficialmente como guardiana de la continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe. (Cros, 2003: 11).

En el artículo me propongo analizar la construcción y subsiguiente deconstrucción de la imagen del sujeto cultural del nacional-catolicismo en la novela *La noche del Diablo* (2009) de Miguel Dalmau, para después discutir la contribución que hace la novela a la memoria colectiva según dos diferentes marcos teóricos de interpretación: la postmemoria de Marianne Hirsch y la memoria protética de Alison Landsberg. Publicada en 2009 la novela forma parte de una segunda ola de novelas históricas que tratan el motivo de la guerra civil, y la lectura que se va a realizar a continuación forma parte de un proyecto de investigación que se plantea describir el cambio en la forma de esta segunda generación de la llamada nueva novela histórica (Fernández Prieto, Luengo, Moreno-Nuño, Oleza Simó).

Narrada en primera persona por el moribundo cura Julián Alcover en 1946, la novela expone los presupuestos culturales y prejuicios ideológicos que hicieron posible la participación de gente normal en las atrocidades cometidas en Mallorca durante los primeros meses de la guerra civil. En este sentido la novela participa claramente en la negociación de la memoria colectiva de la historia española del siglo XX. La cuestión es cómo esta participación se realiza en concreto y cómo la podemos interpretar.

LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA

El libro está dividido en tres capítulos grandes. En el primer capítulo, el narrador se presenta a sí mismo y cuenta cómo fue vinculado como intérprete y secretario personal al fascista italiano Aldo Bonacorsi, también llamado el conde Rossi. Rossi, que es una persona histórica real, fue mandado por Mussolini a la isla de Mallorca para reforzar la organización de la Falange unas pocas semanas después de la rebelión nacional. Una vez allí, Rossi desempeñó un papel decisivo en la derrota del ataque de la flota republicana a la isla en agosto del mismo año. Rossi fue celebrado como el salvador de la isla por los nacionales, y es elogiado y hasta convertido en materia de mito por el narrador en este primer capítulo de la novela.

En el segundo capítulo, Julián Alcover narra los acontecimientos posteriores a la victoria, la llamada ‘depuración’ de la isla, durante la cual se calcula que un mínimo de 3.000 personas fueron asesinadas en el transcurso de cuatro meses, desde agosto de 1936 hasta diciembre. El máximo responsable de esta matanza y las repetidas violacio-

nes y abusos sexuales de una infinidad de mujeres fue el mismo conde Rossi, y como su secretario e intérprete el narrador siente que comparte esta responsabilidad. Según lo que el narrador cuenta diez años después, él se estremeció, pero no protestó, ni intentó frenar la locura.

En el tercer capítulo, el narrador cuenta lo que pasó en la etapa final de la estancia de Aldo Bonacorsi en Mallorca. Por razones debidas a la desmesurada violencia y amoralidad del italiano, éste pierde el apoyo de la élite nacionalista y falangista, personificada en la figura del Marqués de Zayas, jefe de la Falange Española de Mallorca. Cuando además aparece un informe sobre Aldo Bonacorsi que comprueba que no tiene ascendencia noble, ni tampoco rango militar de general, la situación se hace insostenible. El italiano está desterrado de la isla por un decreto firmado por el propio general Franco el 16 de diciembre de 1936. A pesar del comportamiento totalmente descarado del italiano, Julián Alcover le es fiel hasta el final, pero en esta última parte del libro la voz del narrador está fuertemente influida por el remordimiento y la falta de comprensión de sus propios actos.

Representación del sujeto cultural del nacional-catolicismo

Durante el primer capítulo, el narrador construye la imagen de un sujeto colectivo mallorquín como un sujeto cultural unido, y lo hace a través de la naturalización del tradicionalismo católico y la enajenación y diabolización del “otro” en forma de los republicanos. La naturalización del tradicionalismo católico se deja ver en frases como:

PP

- “los mallorquines no éramos políticos [...] “éramos indiferentes, insisto, pero también comprensivos y adaptables” (14)
- “Mallorca no quería ser republicana” (14)

Como catalanista conservador necesita, desde luego, construir un “otro” que justifique su alianza con la rebelión nacional en nombre de España. Y la estrategia discursiva que utiliza consiste en la enajenación, diabolización y criminalización de los republicanos:

- “desde el principio el Frente Popular se mostró como una criatura malaventurada y abyecta (diabolización). Esa criatura bolchevique trató de instaurar la revolución en el más cristiano de los suelos (enajenación)” (15).
- “Finalmente se presentó Satán (diabolización). Los criminales (criminalización) eligieron la festividad de Nuestra Señora para lanzarse a la conquista de la isla” (33).

Experiencias traumáticas del segundo capítulo

Después de la victoria sobre las fuerzas republicanas, la operación de “limpieza” de la isla suelta una ola desenfrenada de violencia en la isla. El narrador se estremece, pero sigue identificándose con el grupo de Rossi. Si el narrador al principio se sintió orgulloso por formar parte del pueblo mallorquín, a quién construyó a su propia imagen católica y conservadora, ahora en el segundo capítulo siente vergüenza por parte de su pueblo: “Nuestro rebaño no era mejor que ningún otro porque el hombre es igual en todas partes: cobarde, violento, mezquino” (207).

En la etapa final del segundo capítulo las barbaridades cometidas van de mal en peor, pero como no queda ningún enemigo en la isla, la diabolización del “otro” ya no le sirve de marco de explicación, y se siente obligado a buscar otra estrategia de autolegitimación: empieza a aplicar la diabolización al contorno, al destino o a la suerte:

- “A menudo el Diablo nos entregaba mujeres al borde del camino” (198).
- “Las torturas, los fusilamientos, los robos, los asesinatos, las violaciones eran etapas de un Via Crucis concebido por el Diablo” (207).

Narración terapéutica y enajenación

En el tercer capítulo desaparece la diabolización de los republicanos que caracterizó el discurso del primer capítulo, y se sustituye por unas reflexiones más equilibradas sobre las cualidades individuales y humanas de los condenados a la muerte. De este modo el lector se ve enfrentado con una figura de inversión: al final de la novela el narrador diaboliza la figura del conde Rossi que al principio del libro apareció como el salvador, y santifica a las víctimas republicanas que en el primer capítulo fueron diabolizadas. Per-

sonalmente el narrador ya no se siente una parte integral de ningún sujeto colectivo o cultural, porque como el cura fascista que fue, había contribuido a la destrucción de la inocencia y pureza del sujeto cultural del pueblo mallorquín: “Nuestros corazones (los mallorquines, hhh) seguirían siendo como aquellas calles frías, cerradas e inhospedas del barrio antiguo en las que me había perdido” (p. 322).

MEMORIA Y CULTURA

Como novela histórica, *La noche del Diablo* contribuye a sacar a la luz del día los acontecimientos brutales que sucedieron en las islas Baleares, y a convertir las cifras y estadísticas de los manuales de historia en tragedias humanas de carne y hueso. En este sentido la novela contribuye a mejorar el conocimiento de la historia del siglo XX para las nuevas generaciones de españoles y mallorquines. Y aunque resulta pesado aceptar los presupuestos ideológicos del sujeto colectivo representado, la representación fiel del sujeto cultural del nacional-catolicismo y sus fronteras ideológico-mentales con el fascismo italiano pueden servir al público actual para comprender mejor la intrahistoria, y la historia de las mentalidades. Pero en qué sentido se puede decir que contribuye a la construcción de una memoria colectiva, y en caso afirmativo, ¿para quién?

Según Mauricio Halbwachs, el padre fundador de los estudios de la memoria colectiva, no existe una memoria colectiva universal porque toda memoria colectiva presupone el apoyo de un grupo delimitado en el tiempo y el espacio (Halbwachs, 1992). Basándose en los estudios del Holocausto, la profesora de literatura comparada de la Universidad de Columbia en Nueva York, Marianne Hirsch, ha elaborado el concepto de post-memoria (*post memory*). La post-memoria es la memoria de una segunda generación, para la cual el material de memoria no consiste en los acontecimientos reales, sino en representaciones en forma de textos de acontecimientos traumáticos vividos por sus antepasados. Estos textos comunican los relatos de testigo de la primera generación que pueden ser re-experimentados para una segunda o tercera generación de una determinada comunidad imaginada que se identifica étnica- o culturalmente con esta historia. Entendido así, la post-memoria es un espacio intersubjetivo y transgeneracional de memoria, vinculado específicamente a traumas colectivos o culturales. Los acontecimientos así transmitidos de generación en generación se convierten en historias semi-

nales para el mantenimiento y desarrollo de la comunidad en cuestión, que transforma las experiencias traumáticas en cuestiones de carácter ético (Hirsch 2001, 10).

En la primera parte de *La noche del Diablo* la voz del narrador insiste en la fuerte relación étnica-cultural que siente con el pueblo mallorquín, de manera que la novela – sobre todo en esta primera parte – invita al lector a interpretarla como una contribución a la post-memoria de una comunidad regional mallorquina. Pero tomando en consideración la última parte de la novela, donde el mismo narrador desconstruye tanto la esencia como la inocencia de la idea de semejante entidad, podemos preguntarnos si la invitación inicial a aplicar un marco de interpretación de *pueblo* o de *raza* o de *tribu*, no pertenece exclusivamente a la estrategia ético-estética del libro.

Frente a la posición de Marianne Hirsch, la profesora de historia cultural de los EE.UU de la Universidad George Mason, Alison Landsberg, se pregunta si podemos mantener la idea de una memoria colectiva en el sentido de Halbwachs en la época de la globalización. Dice:

En una economía cultural global, la teoría de la memoria colectiva en el sentido que Halbwachs le ha dado a la palabra, parece inadecuada porque la misma noción de flujos globales será un desafío para cualquier marco compartido y estable. (Landsberg, 2004: 10).

Landsberg utiliza el concepto de “memoria protética” (*prosthetic memory*) para referirse a la manera en la que las tecnologías culturales a finales del siglo XX y el principio del siglo XXI permiten a personas individuales experimentar acontecimientos que no han vivido, como si fueran memorias personales. Las memorias protéticas son de prótesis porque no están vinculadas de manera esencial a ninguna comunidad, y no pueden considerarse la propiedad exclusiva de nadie. Como comodidades en el mercado, son de acceso libre para todos, y cada individuo puede elegir si prefiere o no apropiarse de ésta o de aquella memoria. Pero una vez apropiada, la memoria influye en la formación de la personalidad de este sujeto. Dice Landsberg: “las memorias protéticas crean las condiciones para la reflexión ética, precisamente por animar a las personas sentirse relacionadas con el Otro, reconociendo a la vez la alteridad de éste” (Landsberg, 2004: 9).

La cultura de masas y la conversión de los productos culturales en productos destinados a un mercado global permiten a los individuos de diferentes grupos étnicos, sociales

y culturales servirse de las mismas memorias y experiencias imaginadas con raíz histórica, con lo cual la memoria colectiva ya no simplemente sirve para reforzar la identidad cultural de un determinado grupo, sino puede servir para abrir el diálogo a través de fronteras culturales. Tenemos así dos posiciones bien diferenciadas que corresponden a diferentes posiciones sociológicas con respecto a los efectos actuales de los procesos de modernización y globalización (Hansen, en prensa).

Sin entrar en discusión sobre la validez de una posición frente a otra en términos generales, podemos constatar que *La noche del Diablo*, como cualquier otra novela histórica, trata sucesos y acontecimientos que no han vivido ni su autor, ni la mayor parte de su público lector, de modo que no es posible hablar de memoria – individual o colectiva – en el sentido de recuerdos. Lo que sí tendrá sentido es discutir el efecto socio-cultural de la novela.

Las posiciones de Hirsch y de Landsberg son las dos aplicables a la recepción de las novelas dedicadas a la guerra civil como *La noche del Diablo*, pero parecen ser incompatibles. Si la aplicación del concepto de post-memoria de Hirsch invita a hacer una interpretación de la novela que discute los presupuestos históricos de la formación del sujeto cultural del regionalismo mallorquín, la aplicación del concepto de memoria protética de Landsberg tiende hacia interpretaciones más cosmopolitas y de índole ética y psicológica.

Existe, sin embargo, también la posibilidad de buscar una posición intermedia entre la post-memoria y la memoria protética. Siguiendo a James Wertsch podemos distinguir entre dos tipos de comunidades textuales: comunidades implícitas y comunidades imaginadas (Wertsch, 2002: 62 y ss.). Los dos tipos de comunidades se constituyen por el uso de los medios culturales, pero se diferencian por la manera en que la comunidad es concebida por los propios miembros. La comunidad implícita es un conjunto de gente que se sirve del mismo conjunto de medios, pero que no es consciente, ni siquiera desea, de formar una comunidad. En cambio, la comunidad imaginada, concepto fundamentalmente divulgado por Benedict Anderson, es sobre todo imaginada *como* comunidad por sus propios miembros (Wertsch, 2002: 64). La ventaja de concebir la problemática en estos términos es que la distinción entre comunidades implícitas y comunidades imaginadas no es fija, ni rígida:

(C)omunidades implícitas pueden ser transformadas en comunidades imaginadas... Esta transformación no ocurre en todos los casos, pero algunas veces comunidades implícitas pueden ser consideradas como una forma de “materia prima” para la construcción de una comunidad autoconsciente o imaginada. (Wertsch, 2002: 71).

Siguiendo la filosofía dialógica de la lengua de Mikhail Bakhtin, James Wertsch afirma que el significado de una aserción lingüística depende del diálogo entre el emisor, el destinatario y esta tercera entidad sociocultural que siempre forma parte del significado de la palabra comunicada (Wertsch, 2002: 16-17, Hansen, 2005: 49-52). Dice Bakhtin: “(E)ntre la palabra y su objeto, entre la palabra y el sujeto emisor, existe un contexto elástico de otras palabras ajenas, palabras sobre el mismo objeto, el mismo tema” (Bakhtin, 1981: 279). Basándose en este concepto dialógico de la lengua, Wertsch distingue entre la función dialógica y la función referencial de las narraciones (Wertsch, 2002: 58-59).

En el apartado de agradecimientos, es decir en el paratexto, el autor empírico nos ha dejado a los lectores una pista de cuáles son las voces más importantes que resuenan en la obra. Por un lado se trata de una serie de autores internacionales de diferente, y a veces muy dudosa, afiliación ideológica, como por ejemplo Giorgio Bassani (judío italiano), Curzio Malaparte (fascista italiano), Yukio Mishima (royalista japonés) y Ernest Hemmingway (que no necesita presentación). Lo que les une, es que todos han vivido unos acontecimientos traumáticos de extrema violencia que les han influido en su escritura posterior. Esta lista de autores, que representan las voces que despeñan lo que Wertsch denomina la función dialógica de la novela, invita claramente al lector a considerar la novela como una memoria protética, una experiencia más en la sufrida historia de las culturas modernas. Justo después el autor enumera una serie de obras pertenecientes al discurso historiográfico o autobiográfico dedicadas única y exclusivamente a la historia de la guerra civil en Mallorca, como por ejemplo Josep Massot y Muntaner, Francisco Ferrari Billoch, Lorenzo Villalonga, Jean Schalenkamp, y el marqués de Zayas. La mayoría de estos autores cuentan sus propias experiencias como testigos directos de las atrocidades cometidas, pero sus voces son, también en la mayoría de los casos, influidas por su punto de vista solidario con los sublevados nacionales. De esta manera el narrador implícito invita al final del libro a dos tipos de lecturas, y la función

socio-cultural de la obra depende en última instancia de los diálogos intertextuales que cada lector individual escoja realizar.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión podemos decir que la novela realiza lo que podríamos llamar una construcción doble de sujetos culturales. En el primer capítulo el narrador expone unos puntos de vista claramente influidos por la ideología del nacional-catolicismo y contribuye a la mitificación de la figura del conde Rossi. En los capítulos posteriores esta imagen icónica del sujeto cultural del nacional-catolicismo se desconstruye junto con la imagen mitificada del italiano a través de la posterior traumatización del sujeto narrador, causado por las atrocidades acometidas por Rossi. Y como la novela al final del libro no presenta una alternativa al sujeto cultural derrotado del nacional-catolicismo, queda la posición ideológica del sujeto cultural vaciada de contenido. A través de la recuperación de la microhistoria de los acontecimientos en Mallorca durante los primeros meses de la guerra civil, la novela participa claramente en la construcción de la memoria colectiva actual de la contienda, pero la posición ideológica desde la cual se podría construir otro sujeto cultural en la actualidad queda abierta a la interpretación del lector. La novela puede leerse como una contribución a la llamada post-memoria (*post-memory*) del pueblo o tribu mallorquín en el sentido que la investigadora Marianne Hirsch ha dado el concepto, o la novela puede leerse como una contribución protética a la memoria colectiva (*prosthetic memory*) para aquellos a los que les pudiera interesar indagar en la memoria de la guerra civil española como un acontecimiento atroz en la historia cultural de la especie humana, es decir, acorde con el sentido que Alison Landsberg ha dado el concepto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHTÍN, Mihail. (1981), *Dialogic imagination*. Austin, University of Texas Press.
- CROS, Edmond, (2003), *El sujeto cultural*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- DALMAU, Miguel, (2009), *La noche del Diablo*, Anagrama, Barcelona.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, (1998), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.
- HALBWACHS, Maurice, (1992), *On Collective Memory*, University of Chicago Press.
- HANSEN, Hans Lauge. (En prensa), “Complejidad, reflexividad, interculturalidad y lengua, Una respuesta semiótica a la globalización de las culturas”. Universidad de Granada.
- HANSEN, Hans Lauge, (2005) *Dialogisme og litterær erfaring*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- HIRSCH, Marianne, (2001), ”Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *Yale Journal of Criticism*, vol. 14,1.
- LANDSBERG, Alison, (2004), *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Colobia University Press, New York.
- LUENGO, Ana, (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvia.
- MORENO-NUÑO, Carmen, (2006), *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Ed. Libertarias, Madrid.
- OLEZA SIMÓ, Joan, (1996) “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin del siglo”, en Romera Castillo (ed.): *La novela histórica a finales del Siglo XX*, Visor, Madrid.
- WERTSCH, James. (2002), *Voices of Collective Remembering*, Cambridge University Press, New York.

TEATRO

DEL AMOR ROMÁNTICO AL AMOR EFÍMERO: HACIA EL *MONITORING* DEL DISCURSO AMOROSO EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

Karolina Kumor

Katarzyna Moszczyńska

Universidad de Varsovia

Como es bien sabido, la sociocrítica se fundamenta en la premisa sobre la vinculación entre la literatura, el análisis de discursos y la ideología, asumiendo que toda práctica sociocultural es *–ex definizione–* necesariamente interdisciplinaria y transdiscursiva (Cros, 2002, 2009). En esto enraíza el *monitoring*, una concepción de la semiótica social comparada propuesta por M.-Pierrette Malcuzyński (1991). El *monitoring* de los discursos requiere una capacidad crítica por parte del escritor y el lector que permita distinguir y elaborar discursos, así como escoger las prácticas semióticas adecuadas para identificar y especificar el sentido en el cruce de las dimensiones socio-históricas. En otras palabras, el *monitoring* requiere una toma de posición en relación con la circulación y la producción de discursos, que se produce en el “umbral”, en la frontera común donde interactúan y se negocian los discursos.

Se busca, en primer lugar, interpelar la polifonía discursiva de manera comprensiva, trabajando, por una parte, las interacciones dialógicas intersubjetivas, las que definen las relaciones entre diversos sujetos, los cuales, a través de su práctica (textual) manipulan materiales discursivos igualmente diversos y no sólo lingüísticos y, por la otra, las relaciones dialécticas entre los sujetos y sus objetos [...] el *monitoring* requiere de una teoría de la mediación que remita no sólo a la circulación de los discursos, sino también a su producción y a su materialización, en el seno de un estado de sociedad dado (Malcuzyński, 2006: 24-25).

Recurriendo a la teoría interdisciplinaria de Malcuzyński (1991, 1993, 2006), nos proponemos, pues, realizar el *monitoring* de los discursos amorosos codificados en la obra de Paloma Pedrero, una de las dramaturgas más emblemáticas de la escena española actual (Harris, 1994; Serrano, 1999; Zatlin, 1990; Floeck, 1995; Fagundo, 1995). La problemática de la lógica amorosa ocupa un lugar privilegiado en su teatro y lo que sus-

cita el interés particular de la autora es cómo dicha lógica se proyecta a través de distintas prácticas culturales sobre la vida de la mujer. Las preguntas que vamos a plantearnos en el presente *monitoring* del discurso son las siguientes: ¿qué visiones del amor están codificadas en los textos dramáticos de la autora?, ¿cómo se relacionan los usos amorosos entre sí?, ¿cuál de ellos ocupa un lugar hegemónico y cómo se relaciona con la lógica cultural dominante? ¿tiene el amor en el teatro de Pedrero un carácter subversivo, o, al contrario, propugna las ideas más conservadoras?

Entre las obras de Pedrero que elaboran el discurso amoroso destaca en primer lugar *Besos de lobo*, cuya acción se desarrolla en un ambiente rural, fuertemente marcado por la ideología patriarcal. Como advierte Harris, se trata de “un microcosmos de la sociedad patriarcal que determina que las posibilidades de la mujer dependen de sus relaciones con los hombres” (Harris, 1994: 120). Ana, después de una larga estancia en la ciudad, vuelve a su pueblo natal para quedarse en casa de su padre. Éste quiere casarla lo antes posible, pero pronto descubre que su hija vive una fantasía en la cual ella misma se ha otorgado el papel de heroína romántica que espera la llegada de su prometido. Aunque la espera se prolonga durante muchos años, la protagonista rechaza la posibilidad de crear una relación verdadera con Camilo, su antiguo pretendiente, sumergiéndose cada vez más en el mundo de la imaginación:

Ana. –No volveremos a vernos.

Camilo. –¿Por qué? Explícame por qué.

Ana. –Estoy esperando a alguien.

Camilo. –¡No estás esperando nada! ¡Nadie puede serle fiel a un fantasma! [...]

Ana. [...]. Ayer, justo ayer, recibí una carta suya. Está ahorrando mucho y vendrá pronto.

Camilo. –No es cierto. Sé por Luciano que te inventas tú estas cartas (Pedrero, 1987: 27-28).

Esta huida hacia lo imaginario es una forma de oponerse a la realidad opresiva y rechazar el rol tradicional de la mujer que le intenta imponer su padre. Para ello, la muchacha se aferra al gran mito del amor romántico buscando en él una vía de liberación. Ahora bien, ¿hasta qué punto el amor romántico puede ser hoy en día “una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria” (Alberoni, 1980)?

Recordemos que el amor romántico se desarrolló en el siglo XVIII, fusionando los ideales del amor místico y reflexivo cristiano con los elementos del amor cortés y amor pasión para crear una gran narrativa moderna. Sin duda, estaba estrechamente relacionado con el surgimiento de otros inventos de la modernidad tales como: la novela, el modelo del ángel del hogar y la familia nuclear burguesa. Desde la óptica de la creciente burguesía, este amor pudo tener un carácter subversivo al rechazar las reglas propias de los matrimonios feudales y al propugnar la libertad de espíritu. El mito del amor romántico propiciaba, pues, la búsqueda de una comunicación psíquica auténtica que debería basarse en la autorreflexividad, es decir, auto-interrogación de propios sentimientos y los del otro. Su objetivo era construir una unión de dos individuos libres a través de una narración común que perduraría en el tiempo (Giddens, 2004, Beck y Beck-Gernsheim, 2003).

No obstante, este carácter subversivo y revolucionario del amor romántico fue más que dudoso si lo analizamos desde la perspectiva femenina. Para las mujeres, su potencial subversivo quedó relegado a un segundo plano al ser relacionado con la institución del matrimonio burgués y el modelo del ángel del hogar. Como afirma Giddens (2004: 12), “[e]l *ethos* del amor romántico [...] [ha] contribuido a poner a la mujer «en su sitio», que es la casa”. El éxito del amor romántico se vinculaba, pues, a la creación del hogar como espacio contrapuesto al mundo exterior del trabajo y la dedicación de la mujer a las tareas domésticas (Martín Gaité, 1987). En el seno de la familia nuclear burguesa el marido, en cuanto la cabeza de la familia, dominaba la esfera pública y era responsable del sustento financiero, mientras que la mujer, recluida en la esfera doméstica, soñaba con la realización personal a través del amor plasmado en las novelas sentimentales.

Sin lugar a duda, las lecturas románticas llenaban un vacío creado por la división de sexos y la reclusión de la mujer en el espacio privado, promoviendo fantasías individuales que negaban la realidad social. Y en ésta reinaba la doble moral, propia de la sociedad patriarcal, según la cual los hombres pudieron tener múltiples relaciones sexuales fuera del matrimonio, sin que eso influyera negativamente en su percepción o posición social, mientras que el mismo comportamiento entre las mujeres no sólo constituyó la pérdida de la honra, sino que fue tratado y juzgado como delito en cuanto “una ruptura imperdonable de la ley de propiedad”, así como de la “idea de la descendencia

hereditaria” (Giddens, 2004: 17). Es más, mientras la reputación social de las mujeres y su “honor” dependían exclusivamente de su resistencia a la conquista masculina, la reputación y el “honor” masculino descansaban sobre sus conquistas a las que, una vez logradas, despreciaban. Así, las relaciones íntimas enfrentaban a los dos sexos, creando la política de desconocimiento y desconfianza, convirtiendo las prácticas discursivas amorosas en un potencial espacio de combate y desprecio mutuo (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 148- 153).

Concluyendo, el amor romántico no ofrecía ninguna solución real para las mujeres, sino que más bien las situaba en un callejón sin salida. El mismo mecanismo lo detectamos precisamente en el ya mencionado *Besos de lobo*. En el caso de Ana, el aferramiento al mito romántico y la opción de casarse, exigida por su padre, en realidad son dos caras de la misma moneda, ya que recluyen a la mujer en la esfera doméstica, paralizándolo su actividad y potencial de cambio. Como señala Bourland Ross (2003: 281), “el padre quiere que ella salga de la casa para participar en los acontecimientos del pueblo. Quiere que Ana no tenga más esas esperanzas de que venga Raúl. [...] Quiere que ella se cure de su “enfermedad” de amor, pero no le da otra alternativa que casarse con otro hombre”. Efectivamente, en este universo dramático parece no haber solución posible para la protagonista. Por ello, Ana después de haber pasado años encerrada en casa decide abandonar el pueblo y volver a la ciudad, dejando atrás tanto el mundo opresor que la rodea, como sus propias ilusiones basadas en el mito del amor romántico. Como advierte la misma autora, “Ana se va, pero se va a vivir, sale de su propia cárcel y coge el tren de la vida. No se queda con ninguno de los hombres que ha tenido, porque descubre que ha vivido una fantasía de cárcel” (Pedrero en Galán, 1990: 12).

Otra protagonista de Pedrero, Eulalia, de *Locas de amar*, al igual que Ana, creció bajo la influencia del amor romántico. Pero al contrario de aquella, ha asumido el papel del ángel del hogar para encarnar todas las virtudes de la abnegada madre-esposa. Tras verse abandonada por su marido, atraviesa una crisis aguda que le imposibilita llevar una vida cotidiana: se encierra en su habitación, se niega a comer y hasta amenaza con el suicidio. En una conversación con su hija adolescente confiesa que fue “virgen al matrimonio” y que su padre “fue el primero y el único” (Pedrero, 1997: 25). Por lo tanto, siente que “la vida se acabó” para ella (Pedrero, 1997: 24). En estas frases resuena la voz forjada de acuerdo con las prácticas discursivas que exaltan el amor romántico

como el único objetivo de la vida de la mujer. Al terminar bruscamente su matrimonio que iba a ser eterno, Eulalia no sólo pierde el sentido de su vida, sino también su autoestima construida sobre el mito de la mujer-ángel del hogar. Sólo gracias a la terapia entiende que debe intentar dar un nuevo sentido a su vida.

Hoy en día el ideal del amor romántico –“único” y “para siempre”– parece chocar con los ideales de la emancipación (femenina) y el ideal del yo. Marta, de *Resguardo personal*, llevó una vida muy parecida a la de Eulalia, pero influenciada por la ideología emancipadora decide abandonar su hogar y dejar atrás la vida sumisa, hasta entonces determinada únicamente por las necesidades del hombre. Gonzalo, acostumbrado a que la mujer juegue el papel del ángel del hogar, se niega a aceptar su decisión: “Tienes que comprenderme. Sabes que tengo muchas responsabilidades. Estoy luchando para que me den la plaza de Jefe de Servicio. Tengo treinta camas a mi cargo. Me paso diez horas diarias en el quirófano [...] Quiero ganar dinero para que vivamos bien” (Pedrero, 1999: 110). La protagonista no cede ante las insistencias de su marido, convencida de haber tomado una decisión correcta.

Sin embargo, como demuestra el fracaso profesional de Laura, de *El color de agosto*, incluso a finales del siglo XX no todas las mujeres interiorizaron el nuevo modelo de la mujer emancipada. La protagonista, que tenía gran talento artístico y desempeñaba el papel de maestra entre pintores jóvenes, abandonada por el hombre de su vida, dejó de pintar y empezó a trabajar como modelo:

Laura. [...] hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. Soy muy desgraciada [...] Sigo soñando con este hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado [...] Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo (Pedrero, 1999: 130).

Laura, al no poder olvidarse de su antiguo amor, fracasa tanto profesional como emocionalmente. El enorme potencial biográfico de la combinación: la educación, el trabajo y el dinero propios, que permite y educa hacia la independencia, se codifica como frustrado, ya que las mujeres siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad. Éste, aunque más liberado de las restricciones sociales que el modelo de la familia pre-moderna y muy igualitario en sus premisas, en realidad ha

guardado relaciones fuertes con el poder al ser estrechamente ligado al ideal de la familia burguesa y de los roles impuestos por la modernidad a ambos sexos. “Los sueños de amor romántico han conducido muy frecuentemente a la mujer a una enojosa sujeción doméstica” (Giddens, 2004: 64).

Ahora bien, ¿cuál es la opinión de la misma dramaturga con respecto a la fuerza revolucionaria del amor? En numerosas intervenciones públicas la autora ha insistido en el carácter subversivo de la pasión, que, según ella, estimula la resistencia, la búsqueda de liberación y puede convertirse en el motor de cambio social. En una entrevista afirma que cada día tiene más claro que “la transformación del mundo va a venir por el amor” (Pedrero en Galán, 1990: 13) para luego añadir que el amor “es lo más importante porque es el alimento de la vida. Sin amor la vida no existe. [...] La gente sin amor se muere aunque siga viva físicamente” (Pedrero en Harris, 1993: 32-33). Donde Pedrero mejor plasma estas convicciones es, sin duda alguna, en su ciclo dramático, titulado *Noches de amor efímero* y compuesto de seis piezas breves escritas entre 1987 y 1998, que han gozado de gran popularidad entre el público hasta convertirse en sus obras más representadas en España y en el extranjero¹.

La acción de todas ellas transcurre en un tiempo y lugar limitado, reduciéndose a un encuentro entre desconocidos que casualmente comparten una noche y un espacio urbano. Siempre se trata de una situación inusual en que se enfrentan dos personajes, un hombre y una mujer, que experimentan un sentimiento de soledad abrumadora que se ha hecho insoportable. Como afirma la dramaturga,

Me gusta condensar el conflicto, el tiempo y el espacio. Para mí el teatro es condensación y crisis. Es ese momento en que no hay ninguna posibilidad de que no estalle una relación, una situación, una agonía. Me atrae especialmente poner a un ser humano enfrente de otro y dejarles

¹ En España *Noches de amor efímero* (*Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*) se estrenó en el año 1990, bajo la dirección de Jesús Cracio, en la Casa de Cultura de Collado-Villalba. En 2002 se representaron *Solos esta noche*, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, bajo la dirección de Ernesto Caballero en el teatro Bellas Artes de Madrid. También el mismo año Carlos Bolívar montó el espectáculo *Encuentros para una despedida*, compuesto de *Resguardo personal*, *Esta noche en el parque* y *La Noche dividida*. En cuanto a las puestas en escena de *Noches de amor efímero* en el extranjero, tenemos noticias de las siguientes representaciones: *The night divided* (dir. Timur Djordjadze, Pace Theatre, New York, 1991), *A Night Divided* (dir. Lisa Forrell, Lyric Hammersmith Studio, London 1993), *Nuits d’amour éphéme* (dir. Panchika Velez, Teatre du Chaudron, París, 1995), *Noci Letmé Lásky* (Teatro de la Inspiración, Praga, 2001).

actuar. La noche es el momento en que las personas nos encontramos con nosotros mismos. Con la soledad, con la muerte, con los sueños, con los fracasos. La noche es poética en sí misma. Es mendiga, es oscura, es incitadora (Pedrero en Serrano, 2006: 43).

En este ambiente nocturno surge el “amor efímero” –el único amor posible en el teatro de Paloma Pedrero– que busca “refugio en las promesas fugaces de una noche seductora y pasajera” (Lamartina-Lens, 2006: 10). Siempre viene marcado bien por una situación límite (*Solos esta noche, Los ojos de la noche, De la noche al alba*), o bien por el uso de alcohol (*La noche dividida*) y droga (*La noche que ilumina*). Curiosamente, en un monólogo dramático: *Yo no quiero ir al cielo (juicio a una dramaturga)*, una especie de confesión hecha en el imaginado Juicio Final, la autora admite que ha escrito *Noches de amor efímero*, porque “nunca [ha] conseguido saber amar de otra forma” (Pedrero, 2004: 328). Ahora bien, ¿suponen las prácticas discursivas aplicadas en el ciclo de *Noches* una verdadera subversión, un desafío para la sociedad y su lógica cultural dominante?, o ¿es una mera repetición de clichés y del pensamiento estereotipado donde más se detecta el funcionamiento de la *doxa*? Para responder a las preguntas planteadas, intentaremos –siguiendo a Malcuzyński (1993: 18)– “contextualizar el discurso sociocultural (dominante) del amor [...] para colocarlo en otra posición dentro de un nexo heterogéneo lleno de tensiones “subterráneas” convertidas en historia”.

En *La noche dividida*, vemos en el escenario a una joven actriz, “con una botella y una copa en la mano” (Pedrero, 1999: 161), que sola en su apartamento ensaya un papel. La protagonista atraviesa una crisis, cree haberse encontrado en una situación sin salida, porque ha reducido su existencia a la espera de la llamada telefónica de su novio de quien no sabe separarse:

Sabina. [...] Y todo porque estoy enamorada. Sí, estoy total y fatalmente enamorada de un fantasma que me llama los martes por la tarde, es decir, hoy. Y yo, para que no me tiemble la voz, bebo un poquito (Pedrero, 1999: 164-165).

Aunque es consciente de que está en una relación tóxica y de que no debería dejarse manipular por su novio, pese a las reiteradas declaraciones de lo contrario, se siente incapaz de cortar la relación destructiva. Por puro azar, aparece en su casa un hombre desconocido, un vendedor de biblias, que se convierte en su cómplice. En una conversa-

ción los dos protagonistas revelan su desencanto y sus temores. Mientras que Adolfo teme perder el trabajo, porque toda su familia vive en una situación precaria, Sabina siente miedo a dependencia afectiva: “[c]on él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quito, me besa y me entrego. Y eso no puede ser, ¿verdad? ¿Y sabes por qué no puede ser? Porque a la larga se siente miedo. Te sientes indefensa, frágil” (Pedrero, 1999: 170). Si bien la tensión sexual entre los dos se hace cada vez más latente, los protagonistas acaban sumergidos en un profundo sueño sin que se llegue a consumir su deseo. Así pues, el encuentro ha desencadenado una apertura y una búsqueda de comunicación auténtica que ha desembocado en un acercamiento verdadero, pero fugaz, es decir, una “noche de amor efímero”. Noche que en el fondo ha consistido en una confesión sincera hecha delante de un desconocido y que ha permitido darse cuenta de la situación en la que uno se encuentra aquí y ahora.

En *La noche que ilumina* se realiza un encuentro nocturno en un parque infantil entre Rosi, víctima de violencia de género y Fran, su abogado. A pesar de que los dos protagonistas aparentemente no tienen nada en común, pues pertenecen a dos mundos distintos, entablan una relación de intimidad y de confianza mutua. Como resultado de ese excepcional acercamiento, en parte producido por el uso de éxtasis, se revelan secretos más íntimos de su vida que no han compartido con nadie. Para facilitar la confesión, Fran se inventa un juego: los dos deben montarse en un “sube y baja” y “el que esté arriba, tiene que decir una verdad. Una de esas cosas que no se atreve a decir en alto”:

Fran.	¡Me gustaría pillar un pleito millonario!
Rosi.	¡Me gustaría tener un chalé!
Fran.	¡Soy cobarde!
Rosi.	¡Soy ignorante!
Fran.	¡Tengo hemorroides!
Rosi.	¡Tengo juanetes!
Fran.	¡Odio a mi padre! [...]
Rosi.	¡No me gusta hacer uso del matrimonio! [...]
Fran.	¡Mi padre pegaba a mi madre!
Rosi.	¡No gozo en la cama!
Fran.	¡Tengo el pito enano! (Pedrero, 1999: 229)

Asistimos, pues, nuevamente a un encuentro de los protagonistas consigo mismos, a un proceso de tomar conciencia de la realidad en la que se encuentran aquí y ahora, proceso provocado por la experiencia de “la noche que ilumina” y “el amor efímero” que ésta suscita.

De la noche al alba se desarrolla al amanecer delante de un club nocturno: Vanesa, una prostituta tropieza allí con Mauro, un guardia del banco. Con el transcurso de la acción se hace evidente que no es un encuentro casual, sino planeado por el hombre que confiesa estar enamorado de la chica. La conversación que entablan es algo diferente a lo que está acostumbrada Vanesa, habitualmente maltratada por su proxeneta y abusada por sus clientes. Aunque al principio la mujer se defiende de la intimidad que el hombre intenta forjar entre los dos, sucesivamente le permite acercarse a ella y hasta le confiesa lo “inconfesable”, es decir, le dice su verdadero nombre. Sin embargo, la sensación de proximidad que se experimenta es aún más breve y fugaz que en los casos anteriores, porque se interrumpe bruscamente con la llegada del proxeneta y su reacción violenta.

Solos esta noche presenta otra situación poco común: un hombre y una mujer se ven encerrados en una estación de metro en la que ya ha pasado el último tren. Como en *La noche que ilumina*, aquí también se enfrentan personas procedentes de grupos sociales y generacionales muy distintos: ella es una ejecutiva de cuarenta años y él un joven trabajador, actualmente en paro. Si bien al principio Carmen actúa con desconfianza, hasta sospecha que el chico podría atracarla, a medida de que avanza la noche vence el temor inicial, se deja llevar por la emoción y empieza a buscar una comunicación verdadera, que una vez más desemboca en una confesión mutua. La mujer se queja de su vida matrimonial rutinaria, el hombre de haber sido abandonado por su novia tras perder el trabajo, ambos manifiestan su desilusión con el mundo materialista que les rodea:

José. [...] A un parado no le quiere nadie. [...] Yo sé que el futuro no está en el puto dinero. Aunque todo el mundo diga lo contrario, yo sé que el futuro no está en el dinero. [...] Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera (Pedrero, 1999: 186).

En estas frases resuena la opinión de la dramaturga, que –como decíamos– también busca una alternativa al mundo materialista en el amor. No obstante, el *monitoring* del discurso amoroso codificado en el teatro de Pedrero y de la ideología que se proyecta sobre la experiencia amorosa actual parece sugerir más bien lo contrario. El “amor efímero” propugnado

por la dramaturga como la única solución posible al materialismo en realidad guarda una relación muy estrecha con la sociedad actual y el consumismo. El elogio de este tipo de amor se debe, pues, al fracaso del compromiso y de la fe en el amor duradero, así como a la refutación de las relaciones amorosas estables que, según el pensamiento hegemónico, necesariamente tienen que desembocar en la rutina.

El mejor ejemplo de la mencionada proyección ideológica se halla en *Los ojos de la noche*. Allí vemos a una mujer de negocios “de una edad indefinida y aspecto juvenil” (2006: 12), que, al igual que Carmen de *Solos esta noche*, se siente atrapada en una relación matrimonial insatisfactoria. No cabe la menor duda de que la actitud de la protagonista es paradigmática para la sociedad de consumo. Lucía, pues, ha logrado satisfacer todas las necesidades materiales y posicionales al alcanzar un éxito profesional y financiero, así como al forjar la imagen de estar en una relación de pareja modélica. Cuando pese a todos sus logros sufre una crisis, decide aprovecharse de su dinero y en un acto de poder quiere “comprar” un sustituto de comunicación auténtica pagando a un ciego sin techo por escucharla en una habitación hostelera. Sin embargo, con el tiempo cambia la dinámica del poder y se establece una relación más equilibrada entre los dos protagonistas, que les permite darse cuenta de los orígenes de su malestar. Lucía le comenta a este hombre desconocido los detalles más íntimos de su vida familiar y su incapacidad de tomar una decisión con respecto a su matrimonio:

H. –¿Es verdad que no quieres a tu marido?

M. –Es verdad. Pero no sé cómo romper con él. Hago las maletas y las deshago. A veces, me voy sin maleta y me pierdo. Pero él siempre me encuentra. Me llama y yo vuelvo.

H. –¿Por qué?

M. –Porque... él es él y las cosas reales, y el transcurso de los años, y la casa, y los amigos. Él es él y la vajilla de todos los días, la taza esa de porcelana azul, el cubierto de alpaca, mi plato, su plato... La razón.

H. –La rutina (Pedrero, 2006: 19).

Como en otras “noches de amor efímero”, en el desenlace de la obra se sugiere la posibilidad de un acto sexual singular que constituye un final abierto, ya que nos deja con la duda sobre lo que va a pasar con los protagonistas una vez acabada la noche de pasión.

La única *Noche* que se sale de este esquema es *Esta noche en el parque*, donde presenciamos una situación posterior a la típica “noche efímera”. La acción dramática de esta obra se

desarrolla en un parque infantil de juegos, lugar de reencuentro de la pareja que la noche anterior mantuvo una relación sexual. Yolanda, decepcionada por el trato del hombre que la esquivaba, decide enfrentarse con él:

Fernando. ¿Cómo estás?

Yolanda. Algo cansada de buscarte. La primera noche me dijiste que me ibas a llamar el día siguiente.

Fernando. He estado muy ocupado.

Yolanda. [...] ¿Esta noche no me la vas a dedicar?

Fernando. No puedo. He venido hasta aquí dada tu insistencia. Aunque hubiera preferido quedar en una cafetería.

Yolanda. ¡Qué poco romántico! Este es el escenario de nuestro amor. ¿O es que ya no me quieres? (Pedrero, 1999: 152).

Al ver el desinterés y el creciente desprecio del hombre, la protagonista intenta tomar riendas de sus relaciones y le reclama un orgasmo con la navaja en la mano: “Mi orgasmo. El orgasmo que me correspondía y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado” (Pedrero, 1999: 154). Así, repudia el rol tradicional de mujer pasiva y víctima de los engaños masculinos y del mito del amor romántico. No obstante, todo su esfuerzo para no sentirse víctima paradójicamente desemboca en una tragedia: su muerte.

Como hemos podido observar, el “amor efímero” está concebido como una experiencia fugaz e ilusoria, que no ofrece ninguna solución salvo una toma de conciencia sobre el estado actual de las cosas. Dado su carácter huidizo, este tipo de amor se reduce a un síntoma más de la sociedad posmoderna, que aborrece todo lo duradero y comprometido. Tanto Lucía y Carmen, como María, la otra protagonista de *El color de agosto*, no saben forjar una relación satisfactoria, creyendo que el amor, o más bien la pasión, deben necesariamente traer la rutina y el desdén:

Lucía. ¿Cómo se puede desear algo que ha perdido todo el misterio? Un hombre con el que te acuestas y te levantas todos los días. Un hombre que ronca a tu lado [...] Si Romeo y Julieta hubieran logrado casarse, se habrían muerto a los pocos años, pero de aburrimiento (Pedrero, 2006: 13).

María. [...] Al principio de estar con un hombre su ropa tirada por el suelo de la habitación, el cinturón de sus pantalones al lado de una copa de champán derramada, es la

escenografía de una gran fiesta. Después, si la copa llega al dormitorio y se cae, vas a buscar la fregona para que no se estropee la madera, y de paso te llevas los calzoncillos sucios para meterlos en la lavadora. [...] La convivencia mata el deseo, lo fulmina (Pedrero, 1999: 134).

Curiosamente, este concepto del amor como algo efímero lo detectamos no sólo en las opiniones de las protagonistas de Pedrero, sino que también en las intervenciones públicas de la misma autora:

En relación al amor de la pareja [...] siempre me he sentido una aprendiz, quizá porque yo soy una neurótica y tengo dificultades con este asunto. Entonces al tener dificultades para amor, porque además el neurótico no sólo es el que tiene dificultades sino el que piensa que no puede, que no sabe amar y que tampoco es digno de ser amado. Entonces esto es algo que está mucho en mi historia y que yo lo reflejo mucho en mis obras, en estas historias de búsqueda del amor, del desamor, de cómo se hace, de que no se encuentra, de que te pierdes, del caos, de cuando tienes la pasión, no tienes la tranquilidad, de que es imposible amar, es imposible hacer este amor, ese amor que yo he soñado, que me han contado que existe que es el amor total, pleno, en que está todo, puedes tener serenidad y deseo y a la vez complicidad, yo todo eso no lo he encontrado. Entonces es algo que me moviliza mucho y que me hace hablar del amor en mis obras [...] Ese tema de la invalidez para amor es algo que me inquieta, que me preocupa y que vivo día a día (Pedrero, 2004: grabación).

De este modo, el *monitoring* de la codificación de las relaciones íntimas en las obras de Pedrero, relaciones que se vuelven cada vez más “efímeras”, pone de manifiesto la ideología actual proyectada sobre la experiencia amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo comprometido. En fin, parece cada vez más utópico planificar un futuro común que abarque la vida entera de dos individuos “libres” y “flexibles”. Así, la pérdida de los valores propios de la modernidad sólida, experimentada actualmente en el ámbito público y privado, desemboca en la búsqueda del amor como factor salvador, el lugar del culto, que es cada vez más mitificado y vinculado al “proyecto reflejo del yo” (Giddens, 1995) y cada vez más efímero y huidizo. “El amor se hace más necesario que nunca antes y al mismo tiempo imposible. Lo delicioso, el poder simbólico, lo seductivo y lo salvador del amor crece con su imposibilidad” (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16). Mientras las esperanzas puestas en él

siguen creciendo, aumenta también la decepción y traición de ideales, evidenciadas por el aumento de los índices de divorcios:

Las personas se casan y se divorcian por amor. La relación amorosa se practica de manera intercambiable, y no para deshacerse del peso del amor, sino porque lo pide así la ley del amor satisfactorio. Esta construcción tardía de la torre de Babel, edificada por las cuotas de divorcios, constituye un monumento al amor decepcionado e idolatrado. (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16).

Esta crisis contribuye a que las protagonistas vivan sus relaciones amorosas como “efímeras” en términos de la dramaturga, o “líquidas” y no-comprometidas en términos de Bauman (2003), planteándose muchas veces la separación como remedio para acabar con la vida matrimonial rutinaria. Para Bauman, el cambio de actitud hacia el amor forma parte integral de una amplia transformación social: “Como antes, el sexo tiene una función; como antes, es fundamental; sólo que la función ha cambiado, al igual que la naturaleza del proceso en el que el sexo reorientado desempeña su papel fundamental” (Bauman, 2001: 183). De ahí que “[l]as agonías actuales del *homo sexualis* [sean] las del *homo consumens*. Nacieron juntas. Y si alguna vez desaparecen, lo harán marchando codo a codo” (Bauman, 2005: 71).

En este sentido, las prácticas culturales determinan, pues, la manera en la que Lucía, Carmen y María (¿o incluso la misma autora?) experimentan y describen el amor y sus relaciones íntimas. La ideología, (re)producida en la literatura e interiorizada por los sujetos, no se restringe a la naturalización del orden social ni a la concepción religiosa o filosófica del mundo. Puesto que genera nuestra visión del mundo, la ideología ejerce también influencia sobre la esfera que muchos creen –erróneamente– fuera de su poder, es decir, la esfera privada. Tal y como afirma Giddens (1995: 26), “Cada uno [...] no sólo tiene sino que vive una biografía reflejamente organizada en función de los flujos de la información social y psicológica acerca de los posibles modos de vida”. Entre las fuentes de esta información destacan la producción literaria, teatral y cinematográfica, que desde sus orígenes han despertado en los lectores y espectadores las expectativas y deseos amorosos, influyendo en su visión de las relaciones íntimas y determinando sus elecciones vitales.

Esta influencia se percibe particularmente en el debut artístico de Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*, donde aparece como referente cultural y modelo de amar la famosa película en blanco y negro de los años cuarenta: *Tener o no tener*, protagonizada por una célebre pareja de actores emblemáticos, Bacall y Bogart. Nada más empezar la obra, Pedro, disfrazado de mujer, se pone a bailar e imitar la voz de la famosa actriz, haciendo un *playback*. Su esposa a su vez decide seguirle el juego y para ello se viste un traje tipo Humphrey Bogart. De este modo, los protagonistas realizan el intercambio de identidades sexuales que no se ciñe al mero disfraz, sino que va más allá: el marido, convertido en Lauren, quiere ser seducido por un Bogart. Resulta, pues, evidente que a Pedro “Le atrae el mito cinematográfico del hombre fuerte y la mujer bella” (Harris, 1994: 172).

Con este mito el personaje masculino reproduce el pensamiento estereotipado binario: asume el papel de la mujer-objeto, el objeto de deseo del macho, que, a su vez, ha de representar Rosa. No es de extrañar que en esta situación evoque precisamente a Bogart como paradigma de un hombre varonil, ya que éste codificó en la memoria colectiva y en el imaginario social las prácticas discursivas tradicionales de encuentro y cortejo amoroso:

Rosa. ¿Y se puede saber qué tengo que hacer para seducir a la señorita?

Pedro. De Bogart. ¿No te acuerdas cómo era Bogart?

Rosa. Pues... no. Yo qué sé. No, no me acuerdo.

Pedro. Quiero que seas duro y romántico a la vez que profundo. [...] Vamos, enamórame, Bogart. –¡Bogart!

Rosa. Bogart... Yo Bogart...(Pedrero, 1999: 91-92).

Concluyendo, a través del *monitoring*, es decir, a través de la elaboración crítica de “la polifonía discursiva que circula en una instancia sociocultural dada” (Malcuzyński, 1991: 151) hemos podido combinar el análisis de los discursos literarios y sociológicos con la crítica de la ideología, enfocando las relaciones recíprocas entre “lo dado”, “lo proyectado” y “lo creado” que se inscriben en el texto artístico (Malcuzyński, 1991; Chicharro, 2005). Hemos averiguado que el teatro de Paloma Pedrero, pese a lo que dice la misma autora sobre el carácter esperanzador y transformador del amor, no codifica ninguna visión positiva de este sentimiento. Mientras que el mito del amor román-

tico conduce a las protagonistas bien al fracaso, o bien al sumergimiento en el mundo de la fantasía, el amor “efímero” o “líquido”, que no permite establecer una relación duradera y sólida, es la secuela directa del consumismo tan criticado por Pedrero en todas sus obras. Es más, ninguno, ni el amor romántico, ni el “efímero” tiene el carácter subversivo desde el punto de vista de la mujer actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco (1980), *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós.
- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, (2001). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós
- CHICHARRO, Antonio (2005), *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- CROS, Edmond (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros
- FAGUNDO, Ana María (1995), “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”, En: *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos: 155-165.
- FLOECK, Wilfred (1995), “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”. En: Alfonso del Toro y Wilfred Floeck (eds.), *Teatro Español Contemporáneo*. Kassel: Reichenberger: pp.47-76.

- GALÁN, Eduardo (1990), "Paloma Pedrero: una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias," *Estreno*, pp 16: 11-13.
- GIDDENS, Anthony (2004), *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*, Madrid, Ed. Cátedra.
- HARRIS, Carolyn J. (1993), "Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras", *Estreno* 19.1, pp 29-35.
- HARRIS, Carolyn J. (1994), "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana: 170-80.
- LAMARTINA-LENS, Iride (2006), "Otra noche de amor efímero: *Los ojos de la noche* por Paloma Pedrero", *Estreno*, pp. 32 (1): 10-11.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1991). "El *monitoring*; hacia una semiótica social comparada", en: *Sociocríticas. Prácticas textuales/ Cultura de fronteras*, Amsterdam/ Atlanta, GA, Rodopi, pp 153-174.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (2006), "Yo no es un O/otro", *Acta Poetica*. 27 (1): 21-43.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1993), "Para un monitoreo feminista de la cultura". *Feminaria* (Buenos Aires), VI (10): pp. 16-20
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe.
- PEDRERO, Paloma (1987), *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Madrid, Fundamentos/Espiral.
- PEDRERO, Paloma (1997), *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor.
- PEDRERO, Paloma (1999), *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Yo no quiero ir al cielo, (juicio a una dramaturga)*, en: Virtudes Serrano (ed.) *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Grabación de la entrevista a Paloma Pedrero realizada en el Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa (CNICE – Ministerio de Educación y Ciencia)*.
www.ite.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/pedrero/materiales/autor/rasgos.htm
- PEDRERO, Paloma (2006), *Los ojos de la noche*, *Estreno*, pp. 32.1: 12-23

- ROSS-BOURLAND, Catherine (2003), "Paloma Pedrero: el escape de los roles tradicionales de la mujer", *Romance Notes*, Vol. XLIII, núm. 3: pp. 279-284
- SERRANO, Virtudes (1999), "Introducción", En: Paloma Pedrero *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, pp. 9-58.
- SERRANO, Virtudes (2006), "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro", *Estreno*. 32 (1): pp. 41-46
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Paloma Pedrero and the search for identity", *Estreno*. 16 (1): pp. 6-10.

POESÍA

LA POESÍA ESPAÑOLA DESDE LA DEMOCRACIA HASTA HOY

Juan Carlos Abril

Universidad de Granada

A mediados y finales de la década de los setenta la poesía española se encontraba prácticamente desmantelada, entre los que abogaban por un resurgir de la poesía social, que nunca llegaría a darse del todo, y los que pretendían revivir las propuestas novísimas y neovanguardistas, que ya habían dado signos de desfallecimiento, en menos de una década. Poetas como Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, y otros, que habían comenzado bajo la advocación novísima, habían comenzado a reciclarse y a evolucionar, puesto que habían llegado a un camino sin salida. A finales de esta década comienzan a verse las primeras propuestas, pero es sin duda a comienzos de la década de los ochenta, con la llegada de la democracia, cuando se plantea plenamente esta nueva poesía que a día de hoy, 2009, ya ha dado claros signos de renovación. Si no hubo propuestas programáticas para su creación, tampoco las ha habido para su disolución, y poco a poco los gustos imperantes, a pesar de que siga habiendo epígonos y nostálgicos, han cambiado. Y además, los maestros de esa poesía, como veremos, han ido también desarrollando sus propias propuestas, yendo y viniendo con libertad y con sabiduría en el arco expresivo de su propia voz, jugando con sus posibilidades y modulándose tanto para las propias ambiciones literarias como para sus necesidades biográficas de cada momento.

Ahora que la poesía de la experiencia ha comenzado a formar parte de la historia de la literatura, y que se estudia como un fenómeno que ha caracterizado la poesía de la década de los ochenta y prácticamente también la década de los noventa, convendría valorar los pros y los contras de una estética tan denostada como aclamada. Porque además, como tal, esta corriente a día de hoy ha evolucionado y los grandes nombres que resaltaron en su día han evolucionado cada uno a su modo, manteniendo algunas estructuras pero con un lógico abandono de aquella «línea clara», como la denominó Luis Alberto de Cuenca aludiendo a los cómics del belga Hergé, creador de Tintín, en donde en un primer momento se les aglutinó. Aún así, convendría de paso recordar que ninguno de ellos poseyó un mismo origen, por lo que consecuentemente ninguno ha

tenido después un mismo desarrollo, ni se encuentra en ningún punto convergente a priori, o de antemano. Desde estas breves anotaciones podríamos destacar así la singularidad de cada una de sus voces.

Si nos referimos a los tres poetas quizá más famosos de la poesía de la experiencia, esto es Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, y Carlos Marzal, aunque hay unos cuantos más igualmente destacables (recordemos, entre otros, a Jon Juaristi, Benjamín Prado, Vicente Gallego...) podríamos recordar que cada uno a su manera fue convergiendo en lo que posteriormente se llamó «poesía de la experiencia» y que tenía que ver no sólo con la individual estética de cada uno sino con la evolución de la poesía española. Ya hemos abordado en otros lugares de dónde viene el concepto y su escasa relación con *The poetry of experience* de Robert Langbaum, y no hace falta que insistamos en una cuestión que se preocupa sólo de la etiqueta, que por otra parte también ha sido abordado por otros críticos. En realidad, la poesía de la experiencia no es una tendencia programada, ni el resultado de un manifiesto de un grupo, sino una estética que aglutina a la poesía tras el acartonamiento de la generación anterior, la posnovísima. En efecto, aunque parezca raro, este problema de corrientes enfrentadas y basculares va a poseer, en el caso del mercado de la poesía española, algo más que una diatriba sobre estéticas. Pero conviene que aclaremos a qué nos referimos cuando hablamos de «mercado de la poesía». Sería bueno, recordando a Pierre Bourdieu y a su libro *Las reglas del arte*, que tuviéramos en cuenta el carácter de «capital simbólico» que significa escribir poesía, publicarla y hasta comprarla, ya que la palabra mercado está tan desacreditada, por el carácter vil de la inercia mercantilista. Debido a las características propias del género, el cual no es un producto industrial de dividendos masivos, no utilizamos el concepto desde el punto de vista del negocio, sino desde el ámbito de la llegada al lector. Es ese el espíritu que nos guía en este artículo y conviene que lo tengamos en cuenta desde el principio. Llegar a vender 20.000 ó 30.000 ejemplares no es ninguna manera de venderse al mercado, o al capitalismo, sino de extender la poesía a unos límites muy razonables para sacarla de las peligrosas cloacas. En el fondo, es lo que permite hablar de algo que nos parece clave: la literatura. La verdad es que se deja de hacer literatura cuando se deja de escribir para el lector y se piensa como destinatario sólo en otros poetas, otros iniciados del gremio. Y es que de ser así más que de literatura de lo que estaríamos hablando es de ejercicio gremial.

El desprecio por el lector, en el caso de la estética novísima, era algo más que consabido. El culturalismo implicaba una serie de textos que presuponían a un lector híperculto, el cual conocía los códigos en los que se desarrollaba ese texto, y a través de ellos podía desentrañarlos. Dicho con otras palabras, las referencias que citaba o a las que aludía eran indispensables para entender el texto, con lo que el procedimiento intertextual se convertía más bien en una suerte de proceso en el que había que conocer la fuente que precedía al texto, para comprender al texto mismo. Todo esto, dicho sea de paso, también cambió en la poesía de la experiencia, ya que ésta inserta los intertextos de manera fragmentaria, sin que sea necesario situarlos en su lugar de origen, ni tener previo conocimiento de ellos, con dos características fundamentales: una, que el intertexto se refiriere a un hecho cultural fácilmente reconocible por un lector de cultura media, y dos, que este lector lo puede de este modo reconocer, estableciendo un diálogo no ya entre autor-lector, sino texto-lector, que es de lo que se trata en cualquier caso. La poesía de la experiencia conectaba por vía culta con el lector de este modo, intentando establecer un término medio entre la alta y la baja cultura, si bien es cierto que nunca podrán converger del todo en un mismo paradigma. Pero recordemos que ése es uno de los grandes objetivos de la posmodernidad, y que ahora que la posmodernidad está comenzando también a formar parte de la historia como categoría, y que se habla de ella casi en pasado, también es conveniente tenerlo en cuenta.

Esta tercera vía, con la que se conectaba en el fondo autor-texto-lector en un mismo diálogo, estableciendo una homología entre lo que ocurre en la sociedad y lo que relata el texto, con resultados óptimos en lo que concierne al «mercado», a las ventas y al consumo del producto-poesía (y sobre todo respecto a la generación anterior, habiéndose circunscrito el producto-poesía a un exclusivísimo grupo de elegidos que conocía las claves para escudriñar los textos), tenía como principal agente al lector, quien comienza a partir de entonces a gozar de un estatus importante (el autor le habla de tú a tú en numerosas ocasiones), sobre todo, como hemos dicho, respecto a la corriente novísima. Cuando nos referimos al lector habría que precisar qué características le rodean en las primeras décadas de democracia en España, en aquellas generaciones que accedieron de forma masiva a la universidad o a estudios medios, y que se preocuparon de un modo u otro por leer, quizá precisamente porque provenían de clases más o menos humildes que no habían tenido acceso anteriormente a la cultura. Con el ascenso de estas clases me-

días asciende también el nivel cultural español, ya que su interés por la cultura es paralelo.

El mercado de poesía española, en cualquier caso, podría estar cifrado en torno a los 5.000 lectores, oscilando en algunos casos hacia los 500 ó 1.000, y en otros casos llegando incluso a los 20.000 y más. Decía Andrés Trapiello en una entrevista que en España había unos 500 lectores de poesía, pero él se refería a aquellos lectores que además escribían, aunque la reciente, de 2009, undécima edición de *Habitaciones separadas* (1994) ratificaría otra cifra, bastante más significativa: 55.000 libros de poesía editados, teniendo en cuenta que cada edición de Visor consta de 5.000 ejemplares. Para un poemario novísimo, incluso la mitad de la mitad de esta cifra habría resultado impensable en el mejor de los casos.

Podríamos recordar algunos casos concretos en los poemas de esa conexión autor-texto-lector que podrían ser bastante significativos. En uno de los libros más celebrados de Carlos Marzal, *Los países nocturnos* (1996), en el poema «El mundo natural» se cuenta la historia de un masai que se ha comido el corazón de un león y que luego por diferentes circunstancias, cuando acude a la ciudad a vender la piel y la cabeza del felino, cae muerto por un policía. El poema concluye no sólo pidiéndole al lector su juicio sobre la realidad tan desordenada del mundo en que vivimos, sino estableciendo una comparación entre el corazón del león y el corazón del lector:

Por regla general, estos poemas
de imágenes y tiempos superpuestos
exigen desenlace, exigen una clave.
Juzgue el lector, desde su corazón,
Mientras lo tenga.

(1996: 24)

Las apelaciones e interpelaciones al lector formarán parte del repertorio clásico de los recursos de la poesía de la experiencia, que en el caso de Luis García Montero será un recurso que espoleará al lector en frecuentes ocasiones. En uno de sus textos más emblemáticos, que bien pudiera haberse convertido ya en un elenco de amistades y propósitos generacionales, el poeta granadino plantea su poética de la siguiente manera

en el poema «Espejo, dime», donde se habla a sí mismo con la excusa de hablarle al lector, hablando de su propia poética, haciendo de su vida privada una vida pública. El juego del espejo donde se mira el autor no deja de ser un autorretrato expuesto a la mirada colectiva:

Déjame que responda, lector, a tus preguntas,
mirándote a los ojos, con amistad fingía,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas

y una experiencia noble de contarnos la vida.

(2006: 611)

Aunque forme parte de un libro que no se puede considerar «central» en la poética de Luis García Montero como *Rimado de ciudad* (1981-2005), sin embargo por el tono y por el contenido de este poema se podría afirmar que nos encontramos ante una declaración de principios en toda regla. Tras la presentación que acabamos de leer, el texto continúa realizando una descripción del poeta en sus años infantiles, de la ciudad que le vio nacer y crecer en los años sesenta, y de algunas características del siglo XX, tamizado por la mirada literaria, para adentrarse en una rápida y sutil descripción de sus preferencias:

Volviendo a la poesía, os diré solamente
que procuro en mis versos sentir la melodía
de un bolero llamado final del siglo XX.

Me cansan los orfebres con su cristalería
y el irracionalismo que descansa en la hueca
vanidad de lo raro. Una sabiduría

más seca es la poesía. Busco el verso que peca
de impertinente y llama al corazón cerrado.

(2006: 612-613)

A partir de este momento el poeta comienza a contarnos cuáles son sus filiaciones y deudas, hablándonos de los poetas románticos, de los del 27, de la Generación del 50, y luego de sus compañeros de generación. A todos va enumerando por sus nombres, que también el lector puede reconocer, para emprender unas reflexiones acerca de la amistad, la vida y la literatura. El tono accesible de estos poemas no elude ni obsta la conciencia profunda de la radical unión entre la vida y la literatura, su inseparable apuesta. El poema concluye, realizando otras indagaciones en un autor envueltas en absoluta normalidad, en una vida que transcurre por «un río de aguas sin prisa», igual que había comenzado, interpelando al lector, cerrando el círculo de la comprensión, de aquellas preguntas y respuestas con las que se comenzaba, y elaborando un discurso reconocible y accesible:

Con lentitud extrema

dejo que el verso vaya tejiendo sus preguntas,
procuro que los ritmos se acomoden al tema

y pienso en ti, lector, con amistad fingida,
porque esto es la poesía: dos soledades juntas
y una verdad que ordena tu vida con mi vida.

(2006: 614)

Este texto es sumamente significativo, aunque tal y como hemos dicho más arriba en la obra del granadino las menciones a la complicidad y las insinuaciones que invitan a compartir un espacio y una conciencia colectiva y común, con el lector, son muy frecuentes. Y podríamos señalar muchos otros momentos interesantes. En *La intimidad de la serpiente* (2003), un libro que cuestiona, como ninguna otra aproximación del poeta granadino, la capacidad de las palabras por decir lo que sentimos, comienza con un poema largo en el que se alternan las preguntas a un lector que en realidad es el autor mismo, pero que funciona con ese doble destinatario. Es el poema «Cuarentena». El poeta, ya maduro, habla con el lector, con ese que le ha venido siguiendo desde hace

años y que ha venido envejeciendo con él en esa «difícil tarea de tu supervivencia» (así acaba el texto). Y tras un periplo intenso y vital en el que se cuestiona la propia comunicabilidad de la poesía, el valor de las palabras, el final del libro, en el último poema, «La primavera de la Esfinge», dice así:

Apágame, viajero,
la luz cuando te vayas.
Recuérdame, lector,
al doblar esta página.

(2006: 547)

Obviamente el poeta tiene claro que hay un lector, cercano, y cuenta con él.

En el caso de Felipe Benítez Reyes las alusiones al lector, más o menos explícitas, más o menos veladas, serán también frecuentes, sobre todo en sus primeros libros, pero el uso de un tú genérico suplirá en muchos casos esta referencialidad más clara (este caso también podría constatarse en el resto de los poetas de la generación cuando no usan el término 'lector' explícitamente, pero le hablan constantemente, con complicidad, como un amigo cercano); un tú que no se puede considerar un desdoblamiento del yo, ni otros vericuetos psicoanalíticos. De los primeros poemas del gaditano habría que señalar el tono conversacional con ese lector implícito con el que se dialoga sobre literatura y lecturas, como en el poema «En voz baja» de *Pruebas de autor* (1980-1985):

Cuando alguien te obligue a leer sus poemas
si son malos elógielos, pues tú sabes de sobra
que nadie hace el ridículo por propia voluntad
y que ser mal poeta no implica una gran tara.
Ten algo de piedad con el idiota
y procura olvidar sus versos más infames
—esos tan celebrados en tertulias—,
ya que pierdes muy poco si le halagas.
En esta profesión nadie está exento
de ser —y tú lo sabes— un cualquiera:

a fin de cuentas somos
engolados bufones de las musas
y a una mayor pericia, mayor monstruosidad.

(2009: 79)

Podríamos señalar otros muchos casos de poemas en los que las alusiones tanto explícitas como implícitas, van formando a un lector en una poesía y en un tono reconocibles, que posee dos finalidades claras, primero realizar una obra comprensible y lejana de alharacas y complicaciones ajenas a la propia poesía, o inherentes a las que el propio verso pueda conllevar, y segundo conectar con un público, y esta segunda finalidad estaría conectada a la primera, un público que pueda comprender, desposeyendo también de una vez por todas, y estas es otra de las características de la poesía de la experiencia, al poeta de su halo de trascendencia, de divinidad. El poeta es otro ser –un sujeto– cotidiano más, camina por las calles, no es un ser marginal y extraño, tocado por los dioses (y no es que la escisión romántica no actúe, sino que se vive por dentro, aunque seguirá siendo el foco de las tensiones profundas.) Todas estas particularidades, resumidas, han elevado a la poesía de la experiencia a la categoría de una poesía con lectores, contando con la aprobación del público, y con un «mercado» que así lo refrenda.

En efecto, libros como *Ecuador*, de Benjamín Prado se reeditan sucesivamente y ya van por la tercera edición, ampliándose en cada tirada, y cualquier otro poeta de esta corriente puede decir abiertamente que se agotan y que se deben reimprimir, o dar en nuevas colecciones de poesías completas o reunidas. Felipe Benítez Reyes reunió su poesía completa en varias ediciones, ampliándola cada vez que la imprime, en Hiperión dos veces; posteriormente la reeditó en Tusquets, y en este mismo año ha aparecido en Visor la última de estas poesías completas, incorporando los últimos poemarios escritos. Cualquiera que pretenda comprar la edición de Tusquets encontrará que ya se ha agotado, y que se encuentra hasta descatalogada. Más allá de lecturas partidistas, en general, el beneficio de este «mercado de la poesía» se extiende a todo el resto de poetas, que ha visto –les guste o no– que el mercado de la poesía en España posee lectores, gracias en gran parte a la poesía de la experiencia. Y los lectores son los que dan vida a la literatura, porque cuando se reduce un libro a estudiosos, filólogos y poetas, el género acaba convirtiéndose en algo anquilosado, oliendo a cerrado y a especialización: el

género acaba convirtiéndose en una suerte de código que sólo los iniciados conocen, un ejercicio de contraseñas entre los propios implicados.

Los beneficiarios de esta apertura del campo mercantil español, como decimos, han sido todos los poetas, y hoy día gozamos de un saludable espacio para la poesía contemporánea en las estanterías de las librerías, cosa que no sucede en países como Francia o Italia. Allí, el auge de las neovanguardias, del calibre que sean, neo-barrocas, metafísicas, etc., ha fructificado de tal modo que se ha generado una fractura insalvable entre el lector y la poesía, entre el lector y el autor, y no existe actualmente vía de reconciliación ni diálogo posible. Los textos sólo pueden ser disfrutados por otros poetas. La poesía de la experiencia conjuga códigos accesibles y cotidianos, una literatura homologada a la sociedad, sin renunciar al lirismo, y sobre todo sin renunciar a la capacidad de establecer un trasvase emocional con el lector, por medio del artificio poético. Potenciando estas claves de su lenguaje, como antes hemos adelantado, son constantes los diálogos con el lector en un tono conversacional y cotidiano, que no evita en algunos momentos acercarse a una realidad metafórica, de imágenes de herencia vanguardista, o de cualquier otro tipo. Podría entenderse en este sentido la evolución de la poesía de la experiencia: el propio García Montero, por ser una referencia de esta corriente, de la poesía española contemporánea, ha acabado publicando *Vista cansada*, el poemario que recoge el tono ya iniciado en *Habitaciones separadas*, después de diferentes incursiones en sus otras voces, la de *Las flores del frío*, luego repetida en *La intimidad de la serpiente*, o la de *Diario cómplice*, después ampliada en *Completamente viernes*. En cualquier caso estamos no ante una estrategia para vender libros sino ante una estrategia discursiva, un meditado manifiesto cultural y teórico, que bien es cierto que desde la otra sentimentalidad se puso en marcha con un programa bien elaborado. El caso de Benítez Reyes es distinto, pero su evolución también obedece a una introspección que está más cercana a sus composiciones más maduras, de mediados de los noventa, como *Vidas improbables*. En *La misma luna*, publicado recientemente, el poeta gaditano vuelve hacia su poesía más lúdica y a sus acertados juegos y fuegos de artificio. Y en el caso más claro, Carlos Marzal, en sus últimas entregas se puede observar sin dificultad cómo se ha ido alejando de la poesía de la experiencia ortodoxa con la que comenzó, de aquel tono conversacional, en busca de una voz metafísica que escarbe en otras realidades totalmente alejadas de la cotidianidad. Paralelo a Marzal se encontraría Vicente

Gallego, y otros poetas de la llamada Escuela valenciana, como Antonio Cabrera o Miguel Ángel Velasco, todos ellos con libros publicados en las mejores editoriales del país. Estas evoluciones, como vemos, son el resultado de un «natural» proceso de maduración en el desarrollo de cada poeta, pero llama la atención que la poesía de la experiencia no sea la culminación de sus poéticas, sino una etapa por la que transitaron en busca de su voz, en busca de una normalización del lenguaje poético del panorama español, lejos de alambicamientos, pero sobre todo en busca de la conexión con el lector, que es quien refrenda a la poesía de cualquier época, quien le otorga la sanción. Fernando Martínez de Carnero lo resumiría del siguiente modo:

Allí donde la poesía actual es posible como discurso que funcione, que atraiga la atención del lector, o lo es desde el límite, desde la alteridad que hemos descrito, o no es. Y de ahí las quejas de [Alfonso] Berardinelli en *Poesía non poesia* que describen el hecho singular de que, desustancializada su función, sólo queda el residuo, el querer ser poeta demostrando saber usar el lenguaje poético sin más; y de ahí el aislamiento, la falta de escuelas, la falta de lectores, la desesperada reflexión del crítico que intenta buscar explicaciones para esas crisis que surge tras el periodo que se conoce como posvanguardismo [...] (2006: 98-99)

No es más poesía porque se toquen hechos inefables (de hecho toda poesía afronta de un modo u otro este decisivo hecho, como dice Martínez de Carnero), de extraños accesos u oscuros simbolismos, sólo para iniciados, sino por su capacidad de transmitir poesía.

Voy a ir concluyendo, pero a propósito de las editoriales, habría que decir, aunque sea de paso, en este breve acercamiento, que también ellas se han beneficiado enormemente de este auge de lectores ávidos por consumir productos poéticos. A la enorme proliferación e instauración de pequeñas editoriales como DVD, o Bartleby, que ofrecen otros productos que no son de la corriente hegemónica, pero siempre desde la poesía, como autores extranjeros o autores españoles que se han descolgado o disentido abiertamente de ese lenguaje experiencial, hay que señalar el asentamiento de otras que llevan 40 años funcionando, como Visor, la más veterana y extendida por el momento, e Hiperión, que lleva ya más de 33 años en el panorama. Ambas son las editoriales que más han vendido y se han beneficiado de este contacto con el público lector, y buena

muestra de este beneficio es que acaparan casi el 90% de los premios literarios españoles. Otra editorial, como Pre-Textos, también creada en 1976, como Hiperión, ha crecido en los últimos años de una manera singular, pero bien es cierto que su labor no está centrada sólo y fundamentalmente en poesía, pues abarca otros géneros, y su catálogo es muy amplio en cuanto a voces, siendo la más ecléctica de las hasta ahora citadas. También Pre-Textos ha ido acaparando premios literarios en los últimos lustros. Estas tres editoriales son sin duda, junto a Renacimiento, fundada en 1977, las que más se han beneficiado de la generación de la democracia y del acercamiento de la poesía a los lectores, y no son pocos los premios que la editorial sevillana gestiona.

Ahora bien, habría que matizar y explicar qué significa este asunto de los premios literarios en una sociedad como la española, que carece de subvenciones públicas para publicar libros de poesía y mantener así a sus poetas. A falta de estas ayudas institucionales, los premios literarios suplen esta carencia y realizan la función de estímulo de la creación literaria, y qué mejor espacio para su fomento que estos premios. Suele plantearse un malentendido cuando hablamos de las cantidades ingentes de dinero que se suelen conceder en los premios, porque la poesía no da para tanto en las comparativas reales del mercado. Por supuesto que el dinero institucional dedicado a los poetas nos parece bien, mejor que se lo den en premios a un poeta que lo inviertan en corrupciones, obras innecesarias o armas. Generalmente a los editores lo que les llega no es para tanto, sólo un pago aseado por la edición y la organización del premio. Siempre mucho menos que lo que pide un maestro de obras por revisar un edificio. Si Hiperión, Visor o Pre-Textos son llamados a muchos premios, es por el prestigio de su trabajo a lo largo de años. Y, además, el modesto dinero que ganan se suele invertir en publicar libros sin premio, autores desconocidos, traducciones, etc. Este es el actual estado de la poesía en España.

Obviamente si los poetas no se interesan por los lectores, los lectores no van a ser los que van a escoger un libro de poesía en las librerías, dado que existen muchos libros atractivos para leer, y sobre todo la inflación de libros e información de que disponemos hoy día, de la cantidad inabarcable de estímulos y conocimiento que recibimos. Otro caso paradigmático es Tusquets, que inauguró su colección de poesía en 1989, y ahora precisamente se cumplen 20 de años de esta colección, acogiendo a los autores más consagrados de las letras hispánicas en un catálogo espectacular en el que se ha inver-

tido mucho dinero: es sabido que a cualquier autor que publica en esa colección se le paga una suma «importante», y eso sólo puede deberse a su segura rentabilidad, dentro de las cantidades que manejamos. Como hemos dicho, en el panorama comparado de otras editoriales europeas, de grandes editoriales como Gallimard o Mondadori, este espacio para la poesía contemporánea es inexistente, es un caso particular que responde a una estrategia discursiva que luego se ha integrado en el mercado singularmente. Y es que la poesía de la experiencia, en muchas de sus manifestaciones, no renuncia a la crítica social o a la lucha ideológica (o política), conectando de este modo con un lector con algún grado de conciencia social. El poeta de la experiencia dialoga con el lector, tras un análisis previo de a qué lector se enfrenta, qué gustos y preocupaciones tiene. El autor se preocupa por lo que importa en el periodo concreto en el que escribe, conectando con las inquietudes colectivas, realizando una introspección diastrática en esas peculiaridades del lector medio. Y estas claves le proporcionarán a esta poesía un lugar privilegiado y un éxito que en otras etapas de la poesía española ha sido ciertamente impensable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENÍTEZ REYES, Felipe (2009), *Libros de poemas*, Madrid, Visor.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006), *Poesía (1980-2005)*, Prólogo de José-Carlos Maíner, Barcelona, Tusquets.
- MARTÍNEZ DE CARNERO, Fernando (2009), «Los verbos de la persona. Dialogar con García Montero», en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila, eds., *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 93-100.
- MARZAL, Carlos (1996), *Los países nocturnos*, Barcelona, Tusquets.

ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRTICA
SOBRE LITERATURA EN LENGUA INGLESA

**APROXIMACIÓN SOCIOCRTICA A *EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS*:
PARA UNA CRÍTICA DE LOS RECURSOS DISCURSIVOS
DEL IMPERIALISMO EUROPEO**

Davinia Rodríguez Ortega

Universidad de Navarra

–Ve y haz tu tarea, aunque sepas que está mal.

–¿Por qué? –preguntó Rick–. ¿Por qué debo hacerla? Dejaré mi trabajo, emigraré.

–Adondequiera que vayas, te obligarán a hacer el mal –dijo el anciano–. Esa es la condición básica de la vida, soportar que violen tu identidad. En algún momento, toda criatura viviente debe hacerlo. Es la sombra última, el defecto de la creación, la maldición que se alimenta de toda vida, en todas las regiones del universo.

–¿Eso es todo lo que puedes decirme?

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, Philip K. Dick

Se ha dicho que las obras literarias más interesantes desde el punto de vista de la sociocrítica han sido escritas durante momentos históricos y sociales conflictivos, en los que existía una lucha abierta de intereses e ideología, que quedaba latente en la página escrita. En una primera aproximación desde la semántica pura, el DRAE define sociedad, en su segunda acepción como: “Agrupación natural o pactada de personas, que constituyen una unidad distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida”, sin embargo aquí, desde mi punto de vista se obvia el hecho de que en una confluencia de personas, cada una de ellas aporta su propia individualidad, sin que en todos los casos la colectividad termine con esos rasgos específicos. Es justamente en este aspecto crucial cuando surge el conflicto entre los miembros de una sociedad, que cabe recordar se instituye ya con la única confluencia de dos miembros.

Podemos extrapolar este caso, desde esta simplicidad a la política internacional; la colonización de África por parte de Europa a finales del siglo XIX presenta este choque cultural, sociológico, económico, etc. La intención primigenia seguía excusada tras la evangelización y la conversión al catolicismo de aquellos pueblos salvajes y bárbaros, sin embargo ahora la configuración del mundo había cambiado a nivel económico con la implantación del capitalismo, hecho que repercute en el proceso de colonización. El interés mercantil se une a la civilización y la evangelización, estableciéndose entre la colonia y el imperio un flujo de materias primas y mano de obra. En este momento histórico concreto aparecen multitud de obras literarias, que principalmente escritas desde el Imperio Británico, claman las virtudes de aquellos ciudadanos que decidieron abandonar la placentera vida en la ciudad para aventurarse en la selva africana. El Imperio, con la reina Victoria a la cabeza, se erige como la salvación para aquella parte del mundo que aún vive en las tinieblas y el barbarismo. Podemos afirmar entonces que este tipo de literatura se encuentra entonces al servicio de las causas políticas y económicas, a las que se une un pequeño poso de esa primigenia intención religiosa que desde antiguo movió la maquinaria imperialista. Todas estas motivaciones, tanto ocultas como explícitas, quedan al desnudo al nivel del discurso tras analizar en detalle una obra literaria perteneciente a este período; además podemos hallar otras preocupaciones contemporáneas de diversa índole que se vierten sobre la escritura como el desarrollo de la psicología y el psicoanálisis de Freud, (en pleno auge en este momento) o las pretensiones científicas del Positivismo decimonónico.

En el presente ensayo, prestaré atención a la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, publicada por entregas en 1899 y en forma de libro en 1902, haciendo especial énfasis en el nivel del discurso; con ese material, podremos alcanzar algunas conclusiones sobre el papel que jugó dicha obra en su momento, y en qué manera supone una innovación y en cierto modo subversión a lo que se había escrito hasta el momento en la llamada literatura colonial en lengua inglesa.

A finales del siglo XIX y principios del XX unos pocos estados europeos acumulan todas las colonias africanas, se produce entonces el conocido como “Scramble for Africa”. El propósito de este reparto no es la pretensión de civilizar o evangelizar (como ellos mismos afirmaban), sino el puramente económico; es la solución que se encuentra desde Europa para cubrir las necesidades económicas surgidas tras el desarrollo del ca-

pitalismo. Se crea de esta manera un flujo global de personas, mercancías y dinero entre países desarrollados y subdesarrollados, los primeros abastecen de mano de obra mientras que los segundos proporcionan las materias primas, al tiempo que no se les permite entrar en la industria y convertirse en competidores. Por tanto, se convierten en receptores de los productos llegados desde Occidente y se ven privados de un mantenimiento autosuficiente. De este modo se solucionan las necesidades económicas de Occidente, al mismo tiempo que el excedente de mano de obra se mueve hacia las colonias. Se sitúa en este preciso momento el triunfo de la clase media (oficiales, funcionarios) que domina los ámbitos empresariales y comerciales, mientras que decae la aristocracia.

Desde un punto de vista social, el imperialismo sirve también para exaltar el patriotismo, que se manifiesta en cualquier tipo de actividad pública. Se utiliza una gran magnificencia como símbolo del poder imperial. Esta forma de comportamiento se refleja en la literatura del período (lógico si tenemos en cuenta la inseparabilidad del binomio literatura y sociedad), la literatura victoriana. También se hace énfasis en la legitimidad de la explotación sobre la raza negra, apelando a las teorías de Darwin: el darwinismo social. Los indígenas eran considerados débiles, infantiles, retrasados, no capaces, etc, degradadas ideas que son llevadas a Europa por comerciantes y viajeros, sumados a los escritores, periodistas, soldados, funcionarios, etc. que sirven como nexo de unión entre las dos realidades. Además de la literatura como documento histórico, debemos tener en cuenta otra característica esencial: el texto como propaganda.

Cuando se afronta la colonización desde un punto de vista político, los imperialistas consideran que se necesita algo que cale en el espíritu de la gente, el poder de la imaginación y la creatividad frente al aspecto material y la fuerza, y así penetrar más profundamente en ellos. Esto se hace a través de la literatura. En el momento en que surge el Imperio, surge una literatura que lo apoya. Como decía el crítico Said en su obra *Culture and imperialism*, el desarrollo de la novela a finales del XIX y principios del XX contribuyó en gran medida a forjar actitudes y experiencias imperialistas. La novela se convierte así en el mejor medio de difusión del discurso imperialista:

I am not trying to say that the novel –or the culture in a broad sense- “caused” imperialism, but that the novel, as a cultural artefact of bourgeois society, and imperialism are unthinkable without each other. Of all the major literary forms, the novel is the most recent, its emergence the most debatable, its occurrence the most

Western, its normative pattern of social authority the most structured; imperialism and the novel fortified each other to such a degree that it is impossible, I would argue, to read one without in some way deal with the other. (71).

Así da como primer ejemplo de este nuevo proceder el *Robinson Crusoe* de Defoe, pero también novelas de Dickens o Conrad.

Y recordando a Foucault, con su noción de discurso, cabe añadir que para este autor es el verdadero medio para configurar la realidad, y viene limitado por nuestro pensamiento, por lo que muchas veces no presenta una visión fiel y real de la misma. Además, según cita Gómez-Moriana al filósofo francés, también a propósito de su noción de discurso:

El control que toda sociedad ejerce sobre la producción discursiva –cualquiera que sea el tipo de discurso– al interior de la misma puede ser estudiado en una doble dimensión:

1. La sociedad dicta preceptos –aspecto aparentemente positivo- que en realidad constutuyen restricciones a su uso, por cuanto precisan el *sujeto*, el *objeto* y la *circunstancia* en que cada tipo de discurso se legitima. [...]
2. La sociedad, en nombre de lo que Foucault llama la «voluntad de verdad», rechaza el discurso «falso», límite interno del discurso o ley de funcionamiento de cada tipo de discurso. (144).

Al caso también, viene una cita del escritor Almícar Cabral, que luchó contra el colonialismo portugués hasta conseguir la independencia de la llamada Guinea portuguesa. Dice así respecto al poder de la cultura:

Cuando Goebbels, el cerebro de la propaganda nazi, oía hablar de cultura, sacaba su pistola; esto demuestra que los nazis, que fueron y son la expresión más trágica del imperialismo y su sed de dominación, aunque fueran unos tarados como Hitler, tenían una noción clara del valor de la cultura como factor de resistencia a la dominación extranjera.

De este modo, en el caso particular de la literatura inglesa del período, se escriben libros de viajes, poesía popular, cartas, memorias, libros de notas, etc. que van formando esta

mentalidad imperialista y tratan de justificar su presencia. Eso tiene lugar en un primer momento de optimismo frente a la labor llevada a cabo por el Imperio Británico, a través de peregrinos, funcionarios y administrativos ubicados en África. Sin embargo, pronto este “horizonte de verdad” irá perdiendo fuerza, al desvelarse los estragos y las masacres reales que se estaban llevando a cabo en territorio colonial; aparece entonces como consecuencia una visión negativa del Imperio que será la que podemos ver en esta novela.

Desde los postulados teóricos de la sociocrítica se afirma que dentro de una misma sociedad existen ideologías alternativas o contrapuestas a la hegemónica, que consecuentemente entran en conflicto con ella, y esta confrontación se aplica desde la ideología hasta el nivel del discurso literario. Las diferentes instancias de una misma sociedad se relacionan de tres modos diferentes respecto al conjunto: atraso/adelanto/coincidencia. Esta es una característica intrínseca del flujo histórico, que no funciona según reglas matemáticas, como a veces se pretende dividiendo corrientes literarias o artísticas según fechas concretas. Tiene lugar entonces una lucha entre lo hegemónico y lo alternativo, entre centro y periferia, tanto a nivel histórico como social, y consecuentemente el conflicto es doble; se trata entonces de un contexto dinámico, el paso de una situación a otra, desde el presente hasta un futuro que ya se deja ver. Si seguimos el presupuesto de que la sociedad influye en el quehacer literario, es obvio que estas luchas y desfases van a constituir un material esencial para las obras de ficción, que difiere de la mera historia por el juego o la nueva combinación que el autor hace de los ejes sintagmático y paradigmático (material textual y nueva organización) que dará lugar a una nueva obra específica.

Aunque *El corazón de las tinieblas* inicialmente pueda ser clasificada dentro de la literatura de viajes, ya que el narrador Marlow nos cuenta sus experiencias como marino a través del río Congo, vemos que el tejido textual de la misma presenta una gran riqueza y complejidad, que al final nos lleva a la conclusión de que es imposible etiquetarla bajo ningún género específico; incluso tras leer la última frase y reflexionar detenidamente, tampoco la visión que nos ofrece del colonialismo y el papel del Imperio podremos calificarla tajantemente como negativa o positiva. Es preciso por ello el análisis del discurso con el fin de poder establecer algunas hipótesis al respecto, pero siempre teniendo en cuenta que una de las principales características de la obra literaria

es la de ser lugar para el cruce y el encuentro de otros textos que establecen un diálogo. Para llegar a algún fin pragmático es necesario partir de la lectura intertextual, y tener en cuenta la multiplicidad de interpretaciones que desde aquí se obtienen.

Comienza la obra, como se esperaba de ella, propaganda colonial, complaciendo el horizonte de expectativas de un público asentado en la colonia, masculino y de ideas conservadoras. A través de una retórica aduladora y patriótica, se hace referencia al Támesis y las grandes glorias del Imperio Británico:

Ha conocido y ha servido a todos los hombres que han honrado a la patria, desde sir Francis Drake hasta sir John Franklin, caballeros todos, con título o sin título... grandes caballeros andantes del mar. Había transportado a todos los navíos cuyos nombres son como resplandecientes gemas en la noche de los tiempos... (12/13).

Propósito de *captatio benevolentiae* cumplido; el Imperio Británico, por todas aquellas conquistas pasadas, se establece como un paradigma ejemplar de la aventura fluvial/marítima, capaz de llevar a cabo la empresa imperialista en África. Se toman como referente grandes personajes de la historia británica, su espíritu aventurero y decidido, capaz de correr riesgos a favor de la diseminación de su Imperio, bajo la mirada protectora de la reina Victoria. Además, se apela a la situación de igualdad capaz de establecerse entre el nuevo continente a explorar y el gran Imperio: él mismo fue una vez un lugar de tinieblas al que iluminaron los conquistadores romanos, hace ya diecinueve siglos. Una llamada al principio de autoridad, que de nuevo refuerza los propósitos de colonización ingleses. La historia parece entonces haber sido una sucesión de invasiones, desde unos territorios a otros, en pro de la iluminación global; sin embargo las intenciones británicas son ahora más nobles ya que los romanos sólo pretendían oprimir e invadir territorios con la única intención de agrandar su imperio. La tarea a cargo de los británicos es la de difundir a lo largo y ancho del mundo el “culto por la eficiencia”; aquí yace precisamente la redención que buscan para justificar el ataque: existe una idea en el fondo de todo.

Las primeras páginas de la novela concuerdan a la perfección con la convención establecida en la literatura de la época victoriana, en la que se alaba la labor británica y la magnificencia del Imperio, la exaltación de Europa y de la raza blanca que denunciaba Said. Además, encontramos un ejemplo de aplicación en la novela de las teorías de

Darwin sobre la supremacía racial de los blancos en un escrito de Kurtz, personaje europeo enviado a África para hacer un informe que después se incluiría en una guía sobre la zona. Sus palabras son la ideología del continente europeo convertida en discurso: “Empezaba desarrollando la teoría de que nosotros, los blancos, desde el punto de evolución a que hemos llegado «debemos por fuerza parecerles a ellos (los salvajes) seres sobrenaturales: nos acercamos a ellos revestidos de los poderes de una deidad»” (74).

Kurtz, de madre medio inglesa y padre medio francés, con un nombre de pila que se asemeja a un vocablo alemán, se presenta como un prototipo de ciudadano europeo, tanto por su origen, como por el discurso que reproduce en este momento. Sin embargo, hay que tener en cuenta la evolución que este personaje sufre a lo largo del tiempo que vive en el continente africano, lo que al final de sus días le situará más cerca del barbarismo que quería combatir, que de las pretensiones de civilización primigenias. Cabe referirse ahora a uno de los últimos conceptos acuñados desde la Sociocrítica de E. Cros, el de “sujeto cultural”, que él mismo define así en su obra *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis* como:

El sujeto cultural resulta con más o menos graves alteraciones reproducido en el espacio intrapsíquico de un individuo en donde no cesa de construirse y rectificarse a lo largo de la existencia de ese mismo sujeto. Brota en cuanto se realizan las condiciones sicofisiológicas de su advenimiento o sea cuando con el acceso al simbólico y en la fase del espejo, se alimenta luego asimilando sucesivamente elementos semióticoideológicos variados, heterogéneos y contradictorios que le van proponiendo las diferentes comunidades (sujetos transindividuales), prácticas e instituciones por las cuales cruza. (25).

De manera que podemos afirmar que el personaje de Kurtz funciona como un “sujeto cultural”: es la personificación, la reproducción dentro de la propia trama narrativa, de las diferentes realidades, la lucha de ideologías entre centro y periferia. Este personaje es una ejemplificación viva de toda la transformación que se opera en el sistema imperialista, desde el inicial optimismo y autoridad, basada en la creencia en la supremacía racial blanca, hasta la disolución de los límites entre barbarie y civilización, tras el contacto diario y personal con los africanos. Kurtz parece advertirnos de los peligros de la

confianza ciega en el Positivismo, y de la llegada de la Modernidad. Llega al nuevo continente afirmando que los habitantes consideraban a los blancos seres divinos, sobrenaturales, para abandonarlo en los momentos previos a su muerte, totalmente fusionado con la sociedad y la cultura indígena.

Sus palabras son las propias del discurso imperialista, de la retórica de su tiempo. Hemos visto como se sustentaba en las teorías evolutivas de Darwin, y en el llamado darwinismo social, por el cual la raza blanca prevalecía sobre el resto, y de aquí se extrapolaba la licitud de su gobierno sobre aquellos salvajes, bárbaros e incivilizados. Esto se deduce de las palabras de Kurtz, en su primer informe; también la importancia de la religión en ese inicial momento de la colonización, en que los colonizadores creían ser dioses o figuras divinas capaces de portar la luz de Europa a aquellas tinieblas en que se sumía el continente africano. En mi opinión, esto es un ejemplo específico de lo que Gómez-Moriana denomina *préstamo textual*:

Con él designamos al mismo tiempo el tipo de intercambio –la intertextualidad- y el objeto mismo de cambio, esa unidad llamada *texto* por constituir un todo en sí, pero que puede consistir en una lexía o sintagma fijo, en una frase o conjunto de frases, en una situación o motivo más o menos desarrollado o sutilmente evocado por una simple alusión. (138).

La alusión en este fragmento de la novela, a ciertos elementos léxicos referentes al campo de la religión y de lo sobrenatural, aplicado a un proceso imperialista que sabemos tiene como único medio el lucro mercantilista y el beneficio económico por parte del Imperio Británico, representa un uso subversivo y de denuncia de aquellas intenciones que se planteaban inicialmente, pero que en realidad eran totalmente falsas. Mucho más latente queda este uso, si tenemos en cuenta que está escrito por Kurtz, el cual será el agente que más marfil consiga en toda la colonia, movido únicamente por un interés económico, haciendo uso de métodos corruptos entre los indígenas. Las pretensiones civilizadoras han desaparecido y la explotación de aquellos territorios para el lucro europeo se denuncia al poner este discurso en boca de un sangriento buscador de marfil, que se ve a sí mismo y su tarea como propias de una deidad. Como cabe esperar, mientras que la metrópoli representa la parte benévola de la religión, con Dios y su aura de luz a la cabeza, los habitantes de la colonia están sumidos en las tinieblas, tienen

comportamientos diabólicos y ejecutan ritos de tipo satánico: “Y a la vez gritaban periódicamente series extrañas de palabras que no se parecían a ningún sonido humano, y los profundos murmullos de la multitud interrumpidos de pronto eran como los respuestas de alguna letanía satánica” (97). La civilización, el lenguaje, el poder y el cielo situados en la metrópoli; los colonizados caracterizados como seres infernales, demoníacos, sin lenguaje, incivilizados. De nuevo la contraposición utilizada por el discurso que se articula desde un “yo”, que por miedo y desconocimiento, margina y degrada a un “otro”.

Este informe redactado por Kurtz, aunque aparezca mencionado casi al final de la obra, cuando el narrador Marlow encuentra tanto al personaje como a sus escritos, se refiere a los momentos inmediatamente posteriores a su llegada. Son las primeras impresiones de aquel agente de marfil enviado desde la metrópoli. Así podemos establecer una división de la novela en tres períodos, que iremos ejemplificando a continuación. En primer lugar, nos hallamos inmersos totalmente en Europa, primero en Inglaterra con el inicio de la narración de Marlow, y después en (suponemos) Bélgica, con los preparativos y el inicio del viaje a África. Aquí el lenguaje utilizado es favorable a la colonia, adulador (como antes habíamos señalado) y con referencias a la situación de explotación mercantil establecido entre los dos territorios, y al beneficio de tal empresa. Es muy interesante, tanto desde el punto de vista del discurso que se emplea, como el marco donde se desarrolla, la conversación que tiene Marlow con su tía antes de partir; precisamente esta mujer, de las pocas que aparecen a lo largo de la novela, nos revela algunas de las claves del sistema imperialista, desde el punto de vista europeo y oficial:

Algo así como un emisario de la luz, como un individuo ligeramente inferior a un apóstol [...] Hablaba (*ella*) de «liberar a millones de ignorantes de su horrible destino», hasta que, palabra, me hizo sentir verdaderamente incómodo. Traté de insinuar que lo que a la compañía le interesaba era su propio beneficio. (23).

De nuevo podemos comprobar las referencias a la religión, a los enviados allí como portadores de la luz; se trata de dos discursos opuestos que parecen chocar en unas pocas líneas: la tía representa el antiguo sistema imperialista, que se pretendía excusar tras las intenciones evangelizadoras, el propósito de convertir a aquellas tribus; llevar allí la religión y la civilización, para así terminar con la barbarie. Sin embargo, parece ser el

eco de una frase tantas veces repetida, que incluso se entrecomilla por haber sido tomada de un discurso ajeno. Ella reproduce el lugar común de la colonización, la versión oficial difundida a través de los periódicos y comentada en tantas conversaciones. Por el contrario, encontramos la nueva generación encarnada por Marlow, que a su vez puede representar una nueva etapa en la empresa imperialista, cuando las primeras intenciones ya se han visto superadas, se ha desvelado la verdadera trama de este sistema y el único engranaje que la mueve es el interés puramente comercial y mercantil. Radica aquí de manera discursiva, lo que conceptualmente denominamos Imperialismo y Neoimperialismo, éste último basado exclusivamente en el aspecto económico. Encontramos presente un ejemplo de desfase histórico, en el que chocan el presente con un atisbo de lo que será el futuro de la dominación imperialista, que asumirá después Estados Unidos reproduciendo el sistema de estas potencias europeas. Se denuncia de este modo en el texto de ficción, una práctica discursiva real en la sociedad europea de finales del siglo XIX y principios de XX, la retórica que pretende esconder los principios reales del sistema imperialista, la información manipulada y sesgada de los medios de comunicación de aquel momento; se opone a las experiencias reales de marineros y agentes en territorio africano, y así quedan al descubierto los verdaderos intereses imperialistas.

Después se inicia el viaje de Marlow a África, segunda etapa que coincide con la división física presente en la novela, y se nos narra toda la expedición a través del río Congo. Hay múltiples referencias a su labor de civilizar el nuevo continente, llevar la luz al territorio de las tinieblas. Aquí justo encaja el escrito de Kurtz; además otros ejemplos que pretenden equiparar a aquellos peregrinos, marineros y comerciantes con los primeros habitantes del mundo, o al menos de la civilización: “«Remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación cuando la vegetación estalló sobre la faz de la tierra y los árboles se convirtieron en reyes»” (52) o “Nos podíamos ver a nosotros mismos como los primeros hombres tomando posesión de una herencia maldita [...] ¿Nos maldecía, nos imprecaba, nos daba la bienvenida el hombre prehistórico?” (55). Este es precisamente el vivo ejemplo de la contraposición entre civilización y barbarie aplicada a un texto de ficción; todas aquellas teorías y postulados pseudo-científicos que se establecían desde la metrópoli. Están inscritos dentro del no-consciente de estos viajeros, que ya desde el primer contacto, sin apreciar aún la realidad de África, se ven in-

mersos en un lugar prehistórico y bárbaro, sin atisbos de civilización. El discurso que opera en Europa se extrapola a África, sin tener en cuenta que además de la separación física, existe otra de índole social, cultural, económica, etc. Lo peor, era que en ocasiones no se los consideraba inhumanos, sino no-humanos, es decir, que su comportamiento se asemejaba más al propio de los animales que a la pretensión histórica y civilizada de Europa. Con éstas ideas se instalaban en el nuevo continente, y sus percepciones no hacían más que reforzar la idea que ya se proyectaba desde Europa, cerrando así un círculo del que era imposible salir, mientras que los estereotipos eran mantenidos a lo largo del tiempo y el espacio.

Cabe recordar que del mismo modo que se apreciaba África, se hacía con Asia u Oriente; en general es una actitud propia de rechazo hacia un “otro” desconocido, y por ello despreciado y subyugado. Se supone que este concepto forma parte de la psicología humana y que está basado en ideas de Hegel y Sartre, quienes afirman que hay algo en nosotros que rechaza lo ajeno, lo desconocido. Existe una subjetividad dominante, poseída por una colectividad, que le impulsa a enfrentarse a lo que no forma parte de su propia realidad. Son precisamente estas algunas de las causas de la “herencia maldita” que se sitúa en África, además de otros territorios sometidos a la colonización. Este sintagma puede llegar a considerarse como un *calco discursivo*, siguiendo la terminología teórica propuesta por Gómez-Moriana; aunque no aparezca en ningún documento textual fijado, ha sido aplicado en numerosas ocasiones a la situación africana. Además del reparto inescrupuloso que se hizo de África desde Europa, hay que recordar que durante los siglos XVIII y XIX también se comerció con esclavos africanos para suplir la mano de obra necesaria en la colonia americana. De manera que estos pueblos han sido sometidos a un saqueo demográfico y una explotación sistemática por parte de Europa desde hace varios siglos. La “civilizada” Europa ha sido la causante de todo el subdesarrollo africano hasta el momento actual, cuando el sistema imperialista se ha comenzado a aplicar dentro de su propio territorio. Ni siquiera ha tenido la oportunidad de progresar en esta trágica historia de “herencia maldita”, adjetivo éste entendido como un castigo o condena pronunciada por la justicia divina. Resulta paradójico sin duda: las deidades europeas han hecho de África un país subdesarrollado por su afán de lucro socio-económico, y precisamente ellos mismos se creen verdaderamente capacitados para solucionar la situación. Será ésta una nueva etapa de esta historia repetida.

Del mismo modo que el sistema imperialista era uno de los pilares de la sociedad europea decimonónica, el creciente interés por la ciencia y el auge del Positivismo, es uno de los aspectos decisivos a la hora de entender dicho momento histórico. Este hecho también se filtra a través del “sujeto cultural” o mediación entre la realidad y la escritura, y se vuelca en el texto de ficción. Las intenciones científicas sufren un proceso de degradación a través de la novela, comprensible si tenemos en cuenta que se trata de un viaje al “corazón de las tinieblas”, que se inicia con el optimismo europeo y se termina con el aparente barbarismo y oscuridad africanos. La tercera parte de la novela, tras el entusiasmo inicial frente a la aventura colonial, y el relato del viaje a través del río Congo de Marlow, se caracteriza por un profundo pesimismo y reflexiones de corte existencial sobre la vida y las condiciones de vida en la colonia. Se halla aquí el horror que descubre Kurtz al final de sus días, la introspección en el alma humana y en la suya propia del marinero Marlow, tras el contacto con los africanos y su entorno. Es precisamente aquí donde parecen hallarse las más oscuras tinieblas, en el interior del ser humano, no en el continente africano.

Al comienzo de la novela, en esa primera parte ubicada en Europa, encontramos un momento en que un médico revisa a Marlow antes de partir: “«Siempre pido permiso, velando por los intereses de la ciencia, para medir los cráneos de los que parten hacia allá» me dijo. «¿Y también cuando vuelven?»», pregunté. «Nunca los vuelvo a ver» comentó, «además, los cambios se producen en el interior, sabe usted»” (22). Según el médico, este es el modo científico de contribuir al sistema imperialista, ya que él no está realmente interesado en el beneficio económico, sino en el avance de las investigaciones sobre los cambios que se operan en el cuerpo y la mente humana tras el contacto con la colonia. Aconseja a Marlow evitar la irritación del entorno, según el médico aún más peligroso que la fuerza del sol. Además, le advierte sobre el peligro de locura, enajenación probable al someter a la mente humana a situaciones límite, como parece haberle ocurrido al compañero ruso que atiende a Kurtz. Aquellos que han vivido en contacto con los nativos africanos presentan un comportamiento extraño, lo que refuerza aún más la marginación de estas tribus, que junto con el entorno en que viven son entendidas como las causantes de la degradación de los cuerpos y las almas europeas.

La aparición de este discurso científico al comienzo de la obra, que hace referencia a la posible locura tras el contacto con la colonia, se verá ejemplificado al final de la no-

vela. El viaje de Marlow a través del río Congo, además de poder ser entendido como un viaje a las tinieblas, es en gran medida un viaje interior, se trata de una introspección hacia su propia alma y hacia el alma de Kurtz, complejo personaje que representa las consecuencias del contacto. Así lo expresa Marlow: “Pero su alma estaba loca. Al quedarse solo en la selva, había mirado a su interior, y ¡cielos!, puedo afirmarlo, había enloquecido. Yo tuve –debido a mis pecados, imagino- que pasar la prueba de mirar también dentro de ella” (97). Se vuelve a utilizar el léxico de la religión, esta vez entremezclado con el discurso psicológico y psicoanalítico, se recrean en la obra ideas de Freud, y se llega a la misma conclusión: las máscaras ocultan las verdaderas pasiones del ser humano. Hay que disponer de capacidad de autocontrol para permanecer íntegros en el comportamiento. Kurtz además de enriquecerse, de embrutecerse en contacto con la selva y los indígenas, explota a una mujer sexualmente, lo que también se ve como ejemplo de degradación absoluta al prevalecer las pasiones más bajas. Kurtz estaría representando entonces cierto fracaso de Occidente en la colonia, y refleja sus miserias. ¿Qué derecho se tiene a imponer esa verdad última, vacía a otras civilizaciones? Las últimas palabras que pronuncia Kurtz antes de morir: “Ah, el horror, el horror” (100) son altamente reveladoras; quizá lo descubre en sí mismo, en su propia naturaleza. Si aplicamos esta conclusión del personaje al proceder científico del momento, percibimos una crisis total del Positivismo, período durante el cual todo se pretendía explicar a través de la lógica y la razón. En la escritura particular de la obra nos encontramos con un lenguaje vago, confuso, equívoco; las dotes de oratoria (que también tenía Kurtz) ya no sirven para nada en el intento de describir la realidad porque no es algo tan cuadrado, sino complejo.

Asimismo, encontramos la reflexión de Marlow sobre el destino de los seres humanos, tan frágiles a pesar de la magnificencia de sus pretensiones: “¡Es curiosa la vida... ese misterioso arreglo de lógica implacable con propósitos fútiles! Lo más que de ella se puede esperar es cierto conocimiento de uno mismo” (101); al final del largo viaje, de los intereses comerciales y económicos de la colonización, la pretensión de civilización, etc. la experiencia y la moraleja de toda la novela parece reducirse a esta frase de Marlow. *El corazón de las tinieblas* pasa entonces de ser una obra típica de literatura colonial victoriana a un *bildungsroman* psicológico con un protagonista adulto. Marlow, un marino que viaja a través del río Congo, en busca del agente que más marfil consigue en

aquel territorio, parece ser que lo único que consigue tras la travesía y el contacto con Kurtz es un conocimiento psicológico e introspectivo de sí mismo, en el que la muerte se desvela como la única verdad ineluctable. El río y la oscuridad que lo rodea se asemejan al territorio mitológico de Hades, un viaje simbólico hacia la ultratumba, al lugar rodeado de muerte. La pretensión de cientificismo se torna en oscurantismo y experiencias demoníacas; el beneficio económico pierde interés a favor de las reflexiones existenciales sobre el destino de los seres humanos. Todos los propósitos iniciales se devalúan, y este proceso encuentra su correlato en el discurso, como podemos comprobar.

Como conclusión, lo que a primera vista podría parecer una obra literaria más a favor de la labor imperialista de Inglaterra, ha desvelado ser un entramado complejo de textos y discursos que establecen un diálogo y un enfrentamiento. A través de la lectura de la novela *El corazón de las tinieblas*, aplicando el aparato teórico de la sociocrítica, y como consecuencia, prestando especial atención al aspecto intertextual y discursivo de la misma, hemos llegado a la conclusión de que la caracterización hecha a priori no estaba bien fundamentada. Se mezclan aquí discursos políticos, económicos, científicos y religiosos, para dar cuenta así de la amplitud del entramado imperialista que Europa ha establecido en África; no se presentan de un modo radicalmente favorable para ninguno de los dos territorios, sino que mediante el diálogo establecido entre el material textual utilizado y su nuevo modo de organización, se presentan incluso visiones y posturas contrarias a un mismo hecho. Aquí radica uno de los rasgos esenciales de la buena literatura: es capaz de suscitar infinitas interpretaciones, función cumplida por la novela. Este hecho ha tenido como consecuencia que aparezcan críticas en contra de este texto, por calificarlo de racista al difundir una imagen negativa de los africanos. Una de estas voces es la del también escritor Chinua Achebe que basa su opinión en la multitud de descripciones contenidas en el libro que nos remiten al primitivismo de los indígenas: descripciones referidas a gritos, movimientos, elementos primitivos, etc. África parece ser una especie de frenesí negro e incomprensible para un hombre blanco occidental, que en un primer contacto con los africanos no alcanza a comprender ni evaluar lo que tiene enfrente. Achebe opina que estos pasajes son un ataque para el pueblo africano, aunque podemos afirmar que la tendencia de la novela es anti-imperialista. En su artículo, “An Image of Africa” dice así: “*Heart of Darkness* projects the image of Africa

as 'the other world', the antithesis of Europe and therefore civilization, a place where man's vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant bestiality" (251).

Cabe resaltar finalmente que se trata de una obra literaria compleja, tanto en el plano discursivo como narrativo. Tras un estudio detallado del aspecto relativo al discurso hemos llegado a algunas conclusiones sobre las que será preciso reflexionar, ya que no se trata obviamente de verdades universales y objetivas, sino de una propuesta de aproximación sociocrítica a una novela tan importante para la literatura del siglo XX como es *El corazón de las tinieblas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHEBE, Chinua (1988), "An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'", en *Heart of Darkness, An Authoritative Text, Background and Sources Criticism*, editado por Robert Kimbrough, Londres, W. W Norton and Co., pp. 251-261.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- CONRAD, Joseph (2002), *El corazón de las tinieblas* (traducción del inglés de Sergio Pitol), Madrid, Lumen.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (1980), "La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, nº 2, pp. 133-154.
- SAID, Edward (1993), *Culture and Imperialism*. New York, Vintage books.

L'HORIZON EFFACE : REPRESENTATION DU DESASTRE / DESASTRE DE LA REPRESENTATION DANS *LE BATEAU OUVERT* DE STEPHEN CRANE

Jean-Louis Brunel

Université de Nîmes

Quatre rescapés d'un naufrage (le capitaine, le correspondant, le graisseur et le coq) sont dans un bateau ouvert ou canot de sauvetage, et essaient de rejoindre la côte. C'est non sans mal qu'ils y parviendront (représentation du désastre) et non sans mal que le lecteur les suivra sur l'espace fluctuant de la mer ou de son signe (désastre de la représentation).

PROLOGUE

Après avoir fait remarquer que cette histoire se passe dans un bateau ouvert, i.e. une embarcation séparée de la mer par le plat-bord, et dans laquelle on a tout intérêt à écopper si l'on ne veut pas se retrouver à l'eau, jeté par-dessus bord par les paquets de mer, en sorte que seule la mer décide de la validité de la limite entre les eaux et les hommes, limite qui, du reste nous dit l'anglais, ne se détermine pas par rapport à la mer mais par rapport aux autres hommes –*gunwale* signifiant littéralement la planche sur laquelle on pose les fusils.

Après avoir fait remarquer donc la structure ouverte du bateau-titre, je commencerai par ce qui fait figure d'avertissement et dont cette présentation risque fortement d'être la glose dès lors qu'il me semble contenir avant la lettre du texte – n'est-ce pas sa fonction ?– ce qui pose question dans l'histoire à lire, et sûrement même, dans toute histoire à lire: la conformité entre ce dont on nous parle –'les faits'– et ce qui nous en est dit– 'le récit'. Citons :

Ce récit se veut conforme aux faits : il relate l'expérience de quatre hommes échappés au naufrage du vaisseau *Le Commodore*¹.

Sera conforme donc –mais il me faudra revenir sur le texte anglais– ce qui parvient à circonscrire le fait dans la forme. Une forme qui donc le contient dans ses limites et en restitue tout le sens : il n'y aura de sens que limité, déterminé, littéralement aboutissant à son terme.

Mais comment se peut-il comprendre que la forme représente le fait, que le mot dise la chose sans la perspective de Jean dans l'évangile duquel le verbe se fait chair ? La circonscription du fait –sa détermination– n'est possible qu'en tant qu'elle s'inscrit et s'écrit selon la logique d'une origine et d'une fin, de la verticalité d'un ordre téléologique donc qui est celui de Dieu. Ce 'Dieu apical', comme l'appelle Thomas Pynchon dans *L'Arc-en-ciel de la gravité*², se signifiant donc à la fois par sa hauteur et par le bout de sa langue.

En découle que la circonscription du sens, sa plénitude à la fois constituée par et constituant 'la frontière du récit', se définit comme toute frontière par son commencement et sa fin ; ce que ne manque pas de souligner Aristote dans le chapitre 7 de sa *Poétique*³.

Ce qui ramène donc le sens et sa circonscription –mais il n'y a pas celui-là sans celle-ci– à un principe de causalité ; principe incontournable, nécessaire implique Aristote, qui garantit la vraisemblance des histoires comme la vérité de l'histoire –la vraisemblance étant aux histoires ce que la vérité est à l'histoire–car les faits qui les constituent s'enchaînent avec, pour citer encore Pynchon, 'un déterminisme de pierre'⁴.

Lestés de pierres, nous ne sommes sans doute pas dans les meilleures conditions d'embarquement pour un récit sur la mer. Nous risquons fort la noyade ; c'est ce que semble nous dire l'avertissement.

¹ "A Tale Intended to be after the Fact. Being the Experience of Four Men from the Sunk Steamer *Commodore*." (Crane, Stephen, "The Open Boat." (1897), *The Red Badge of Courage and Other Stories*, Ed. Anthony Mellors and Fiona Robertson, (Oxford, Oxford UP, 1998, 123). Pour la traduction: Stephen Crane, *Le Bateau ouvert*, trad. Pierre Leyris, Paris: édition Sillage, 2005, 41.

² *Gravity's Rainbow*, London, Picador, 1975, 46.

³ 'Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à autre chose, tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit ; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre ; est milieu ce qui de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose.' (1450 b).

⁴ Pynchon :86.

AVERTISSEMENT

Récapitulons : la vraisemblance du récit tient à sa conformité à une économie événementielle qui suppose une détermination, i.e. la possibilité de poser des termes au fondement desquels travaille un principe de causalité, qui constitue ce qu'on nomme d'ordinaire *plan*, dont l'origine est ce Dieu verbal et vertical et où l'homme-image, différent et nécessaire, nécessairement différent, est placé en son centre.

De quoi sommes-nous donc avertis ?

De ce qu'il s'agit d'un récit, i.e. de raconter autrement ce qui s'est réellement passé le 1^{er} janvier 1887, à savoir le naufrage du *Commodore*, à bord duquel se trouvait Stephen Crane, et dont il rendit compte dans un article paru le 7 janvier dans le *New York Press* sous le titre *Stephen Crane's Own Story* –son *histoire* donc–; autrement dit, 5 mois avant ce qu'il appelle dans l'avertissement *tale*, et qui est traduit par *récit*⁵.

Distinguons donc –et c'est sans nul doute un des objets de cet avertissement–le fait, de l'histoire, du récit, présentés ici tels qu'ils se situent dans la chronologie, pour montrer que si la vérité de l'histoire relatée dans le journal peut aller de soi et se conformer au fait, il n'en est rien du récit dit, dans le texte *after the fact*, c'est-à-dire aussi bien *d'après* comme *après* le fait.

Une forme qui induit une double sinon triple redondance non sans effet sur la représentation du fait:

D'une part, l'avertissement, posant qu'il est question d'un récit *d'après les faits*, semble tordre le coup au fait au profit de la forme, puisque ces faits ont déjà été relatés sous la forme d'un article, en principe, plus conforme.

D'autre part, si l'on prend le *after* à la lettre, il se pourrait bien qu'explicitier l'après-coup du récit, truisme absolu, n'ait pour seul but que de souligner l'impossible capture des faits dans la forme –quelque soit la forme– celle du récit comme celle de l'histoire, la sienne propre –*Stephen Crane's Own Story*– relatée dans l'article.

⁵ Un terme qui ne nous dit rien de son contenu narratif –l'histoire pouvant être réelle ou fictive. Il n'en va pas de même avec *tale*, rendu dans les titres par *histoire* (e.g. Poe), par *nouvelle* (James), par *conte* (Chaucer), autant de vocables qui, sans ambiguïté, renvoient tous à une économie fictive, quand bien même se fonderait-elle –et c'est ici le cas– sur des faits qui, selon la formule, ont réellement eu lieu.

La sienne propre qui donc, en creux, la signale comme version parmi d'autres possibles, elles aussi prétendant ou ayant l'intention d'être conformes ; n'était-ce leur conformité propre condamnée au silence. Car dans la guerre des lettres où il est tout aussi question de positions que dans la guerre tout cours, l'histoire appartient aux vainqueurs⁶.

Cette prétention ('se veut être') ou intention ('intended to be') qui, au moins par la syntaxe, s'immisce entre les mots (tale / récit) et les choses (fact / faits) non seulement éveille le soupçon sur la possible conformité du dit à l'événement⁷ mais, à la manière d'une antiphrase, l'affirme.

Affirme l'impossible vraisemblance de l'histoire contée, non pas en tant qu'elle n'est pas imaginable – tout l'est depuis les camps nous dira Sarraute – mais en tant qu'elle pose qu'il n'y a pas d'autre sens qu'une intention ou prétention, que ce qui fait sens au lieu où s'était définie une plénitude causale n'est qu'irréductible dissemblance au cœur d'une représentation annoncée. Certes, comme dans bien des histoires, sinon dans toutes ; sauf que celle-ci semble nous le dire d'entrée de jeu, par cet avertissement qui bouleverse le point de vue sur l'œuvre à lire.

Parce que tout en étant hors du récit – ce qui pourrait induire un surplomb salutaire – il est déjà dedans. Par sa forme, elliptique et agrammaticale, qui ressemble fort à un chapeau de presse. Une forme donc qui rappellerait certes l'archéologie du texte à lire mais aussi, et peut-être surtout, qui avertirait de son économie propre, dès lors que, rétrospectivement, cette forme singulière ferait signe par métonymie vers le dedans du récit et le correspondant de presse qui s'y trouve. Par métonymie. Est-ce à dire que le chapeau, c'est le correspondant qui le porte ? Après tout pourquoi pas, puisque celui qui ne cessera de se demander ce qu'il fait là (42) pourrait bien être, en retour, celui qui fait se demander au lecteur ce que ce chapeau fait là⁸.

Servir bien sûr ! Par son incongruité, ce qui s'annonce comme une économie de pure forme, laissant indécidable son fond, c'est-à-dire ouverte et insensée la question du

⁶ Walter Benjamin, *Écrits français*, 'Sur le concept d'histoire', 1940. Paris, NRF, 1991, 343.

⁷ Ce qui, après tout, n'a rien d'étonnant pour un récit (la légitimation du texte par le fait serait du même ordre que celle qu'indiquera près de 60 ans plus tard Nathalie Sarraute quand elle parle du 'petit fait vrai qui possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages.' (*L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, Folio /essais, 69.)

⁸ Après tout pourquoi pas ! Et pourquoi après tout ? Parce que nous les verrions si proches, pris dans les abîmes d'une focalisation interne, ou d'un discours indirect libre comme dans cet instant où un poème surgit du bord du désastre ? Ou encore parce que nous entendrions dans le cynisme de l'instance narrative celui du correspondant – même si *cynical* (128) est rendu par *sceptique* (52) ? Parce que nous voudrions celui qui écrit dans l'histoire être celui qui écrit l'histoire, et pourquoi pas l'homme de l'œuvre ? Pourquoi pas ! alors dans le sens où il ne serait rien sans l'œuvre. Ecrite, il se confondrait avec elle, 's'impersonnaliserait' (James Joyce), comme le correspondant (76), comme l'instance narrative au balcon, à voir plus loin...

point de vue sur le texte, comme la situation du bateau sur l'océan, donnant au lecteur, sur le texte, un point de vue semblable à celui des naufragés sur le bateau, ceux-ci comme celui-là cherchant un sens sur la ligne, d'horizon ou du texte, agrippés au plat-bord ou au 'bord d'œuvre'⁹, au milieu d'une expérience aussi bien aquatique qu'esthétique, à la surface, puisqu'il n'y a plus que cela, y compris sur la mer.

Surface sans profondeur, de fait, où va se jouer l'expérience de ces quatre hommes, héritiers floués de Job qui, eux, n'auront rien à annoncer sinon ce 'devenir fou, devenir illimité' : celui de la mer¹⁰.

LA MER

Ce qu'il y a de plus profond dans la mer c'est la surface¹¹. Ce bateau qu'on nous montre rebondir 'au sommet de chaque vague,' (46) semble aux prises à une surface qui n'implique pas de profondeur, ou à une profondeur qui ne serait qu'une certaine expérience de l'horizontal et non du vertical. L'image burlesque, et l'écart qui la constitue, de ce bateau qui, tel un 'poulain', 'caracole et se cabre et plonge' (43) dans des vagues décrites comme 'barrières', 'murailles' (43) ou encore 'collines' (46) conduit à penser que de vague en vague, de bond en rebond, se dessine l'esquisse d'une surface verticale dont l'oxymore ferait oublier les périls attendus de la profondeur.

Et ce d'autant que la profondeur qui, en haute mer, représente la menace objective, est ici paradoxalement liée à la notion de confort : quand, le bateau aurait-il chaviré, le correspondant s' imagine 'culbut[er] confortablement dans [*upon* en anglais] l'océan en se disant que c'était un grand matelas moelleux' (62), quand à la fin le bateau 'se niche plus profond dans la mer' (83),¹² quand le correspondant envisage la noyade comme une 'solution confortable' (86). On saura à la fin, une fois passé le danger du requin monté à la surface (72-73-78), combien cette peur des abîmes était infondée lorsque, 'dans un

⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 134.

¹⁰ « L'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité. » (Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969, 298.) Bref, parce que naufragés et lecteurs ne sauraient dominer 'les grandes dimensions' qui sont à l'œuvre sur l'océan comme dans les textes, à l'œuvre dans les textes sur l'océan comme nous l'avons appris de *Moby Dick*.

¹¹ « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau. » (Paul Valéry, 'L'idée fixe ou Deux hommes à la mer', 1932. *Œuvres*, Tome 1. Paris, La pléiade, 1960, 215.)

¹² Se nicher pour 'snuggle[d deeper into the sea]' (143), qui renvoie à 'se pelotonner, se blottir contre ou bien presser contre soi pour signifier l'affection.

petit fond' (88) nous découvrirons la mort du graisseur, après l'avoir laissé 'en tête de la course' nageant avec force et rapidité (84).

Nous l'avions laissé à son sort puisqu'il était déjà sauvé, près du bord—mais ne l'a-t-il pas toujours été —comme les autres d'ailleurs ? C'était pourtant là qu'il fallait voir la menace, dans ce 'petit fond'. La dire invraisemblable, ce serait s'agripper à la nécessité et à l'ordre des choses, comme le graisseur le fut, sûr des 'miracles' de l'homme technique (60), et ignorer de bout en bout 'l'absurdité de cette affaire' (59), autrement dit l'oxymore de ses surfaces. Et pourtant n'est-ce pas ce qu'ils ont tous vu au fond de l'horizon, y compris lorsque vinrent à se dessiner les lignes de la terre.

Avant la terre et depuis la mer, fixons l'horizon.

L'horizon se rétrécissait et s'élargissait, plongeait et remontait, et sans cesse sa limite était hérissée de vagues (41).

Hérissée mais aussi lacérée ou coupée, tel que nous l'indique le texte anglais *—jagged with waves* (123). L'expérience sur la mer, c'est donc la perspective singulière d'un horizon que la métaphore lacère et qui se représente en mouvement, assignable à un renversement ontologique qui ne manque pas de poser la question du sens. Quel sens ? Quelle destination possible pour les hommes lorsque c'est l'horizon qui se déplace ?¹³ Où trouver la ligne qui détermine et situe les êtres et les choses ?

Nulle part où nous sommes avec les rescapés, laissés au hasard des lignes imparfaites dans un monde devenu nietzschéen depuis le désastre du naufrage : 'Qui nous a donné une éponge pour effacer l'horizon ? [...] ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous côtés ? Est-il encore un en-haut, un en-bas ? N'allons-nous pas errant comme dans un néant infini ?'¹⁴

Cherchons la terre.

¹³ On remarquera le même phénomène chez Marcel Proust bien que sur la terre ferme, avec les 'lignes remuantes' à l'horizon des clochers de Martinville et de Vieuxvicq. Une impression qui certes naît du 'mouvement de la voiture et des lacets du chemin' mais dont le sens se dérobe, jusqu'à ce qu'elle soit écrite, car 'ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu.' (*Du côté de chez Swann*, 1913. *À la recherche du temps perdu*, Tome II, Paris, La Pléiade, 1987, 178-179.) Même phénomène chez Crane...

¹⁴ Friedrich Nietzsche, 'L'Insensé', *Le gai savoir*, Livre III, Aphorisme 125.

‘Lentement la terre surgissait de la mer’(55). Comme dans la *Genèse*, où notre Dieu apical dit et fait que ‘les eaux inférieures au ciel s’amassent en un seul lieu et que le continent paraisse’ (1: 9) Car au commencement, il n’y avait rien d’autre que les eaux. Sauf qu’ici, nous ne sommes plus au commencement—y en a-t-il jamais eu?—mais au beau milieu du ‘discours des vagues’ (60) qui, portées au rivage, deviendront ‘la grande voix de la mer’ (89)¹⁵.

La seule, inaccessible aux hommes à terre comme en mer, qui ‘exprime’ la terre ou qui la signifie lorsqu’elle a disparu : ‘La terre avait disparu et n’était plus exprimée que par le sourd tonnerre lugubre des brisants’¹⁶. La terre n’est par conséquent rien sinon le fait de la mer, mais un fait qui va sans le dire des hommes ou dont les hommes sont exclus, empêtrés qu’ils sont dans une prose qui n’est plus celle du monde, et d’où le réel s’est retiré. Expression performative de la terre par la mer qui ne rend pas la terre aux hommes mais n’en donne qu’un écho, la représentation qu’ils s’en font. Terre traitée *in abstentia*, comme toujours et jusqu’à la fin, surtout pour le graisseur.

Une terre qui dépend de la mer, présente par la mer et sur la mer comme image, mer qui exprime mais en retour mer indicible sinon par les images de la terre : comme on l’a déjà vu, les vagues sont des ‘barrières’ ou des ‘collines’, des ‘murailles d’ardoise’ (44) et les ‘mouettes en flanelle de coton’ sautillent comme ‘des poulets’ (48). Images de la terre fabriquées par la terre qui ne sauraient rendre l’expérience de la mer.

D’où l’impossible lecture des signes de la terre par la mer et de la mer par la terre. Qu’ils soient le fait de la veste d’un promeneur ou d’une serviette de bain attachée à un bâton par le capitaine. Que ces signes ici ou là-bas passent par le même vocable en anglais —*wave*— ne change rien à l’histoire : ‘Ça ne signifie rien’ (65) car *wave* peut être un encouragement à ceux qui pêchent, un amusement pour ceux qui courent sur le rivage, mais pas le fond de l’affaire, autrement dit le sauvetage.

¹⁵ ‘There was a preparatory and long growl in the speech of them’ (131-132), a été oublié dans la version française.

¹⁶ Le réflexif est un contre sens, la terre ne *se devine* pas dans le texte anglais, elle est ‘*expressed only by the low and drear thunder of the surf*’, (1713) Exprimer donc, à la forme passive avec une rethématisation de l’agent.

Or, comme dans tous les voyages de retour –retour vers ‘mon pays natal’ dit le soldat mourant dans le poème¹⁷ que cite le correspondant (75)– la seule épreuve qui soit, depuis le premier d’entre eux, est celle de la reconnaissance¹⁸. Comment pourraient-ils donc être reconnus de la terre, eux qui sont, à la fois morts pour la terre, comparés à des momies (79), et nés des eaux, ‘enfants de la mer’ (71-72) ?

Et d’ailleurs le sauvetage ne viendra pas de la terre : il est redondant pour le correspondant qu’un ‘miracle de la mer’ a déjà sorti d’affaire (87) ; ironique pour le graisseur, vaillant et fort, mais le front dans le sable de son repos éternel car ‘l’accueil de la terre ne pouvait être pour [lui] que l’autre et sinistre hospitalité de la tombe’ (89). Il est indécidable pour le capitaine, après qu’au sauveteur on l’a vu faire signe (*wave*). Ce qui ne dit pas plus au lecteur qu’aux naufragés quand l’idiot leur faisait signe (*wave*). Sauf qu’ici, dans ce chaos de vagues (*waves*), il se pourrait bien que le signe du capitaine soit un signe de la mer, venant moins de lui que de la mer. Sinistre antanaclase donc, ou quand les mots des hommes (*waves*) sont pris par les choses de la mer (*waves*) et se trouvent frappés d’illisibilité.

Seuls lisibles sont les mots assignés au territoire étroit du bateau, utilisés par le capitaine, répétés à la lettre par les rameurs, et immédiatement actualisés :

-Mets le cap un peu plus au nord, Billie.

-Un peu plus au nord, capitaine, dit le graisseur.

Sur quoi le petit bateau tourna le nez à vau-vent une fois de plus (57).

Des mots sans perte, fonctionnels, technique, ‘impoétiques’¹⁹, des mots pour le bateau, pour un artefact et non pour un fait ; en d’autres termes, des signes pour un signe des hommes, et non pour le sens de la nature : ‘la parole était consacrée à la besogne du bateau.’ (75).

¹⁷ Caroline E. S. Norton, *Bingen on the Rhine*, 1883.

¹⁸ On pourrait s’avancer à entendre dans la ville de New Smyrna (53) dont parle le coq une référence à Homère si l’on considère Smyrne comme la ville où il aurait vécu, si tant est qu’il ait été un seul et même poète (cf. introduction au texte *The Odyssey*, Tr. A.T. Murray, Vol.1, Cambridge, Harvard U.P., The Loeb Classical Library, 1984). Ainsi *Le Bateau ouvert* pourrait se lire dans la perspective de *L’Odyssée*...

¹⁹ Martin Heidegger. ‘L’habitation de l’homme’. 1970. *Exercices de la patience. Cahiers de philosophie*. Paris : Obsidiane, N°3-4, Printemps 1982, 154.

Au delà des ‘six pouces de plat-bord’ (42) où s’étend à l’infini le désert de la mer, le seul mot qui ait quelque cohérence est ‘pourquoi’, dans une parole formulaire qui évidemment ne fait rien avancer.

Si je dois me noyer—si je dois me noyer—si je dois me noyer—pourquoi, au nom des sept dieux déments qui gouvernent la mer, m’a-t-on permis d’arriver jusqu’ici et de contempler le sable et les arbres ? (59-67-73).

POURQUOI ?

Pourquoi ? C’est la question de Job après qu’il a été frappé par toutes les misères du monde. Mais Dieu répondra ‘du milieu d’un tourbillon’—‘out of the whirlwind’, nous dit la King James Bible (38 :1). Il n’y a pas de *tourbillon* dans ‘Le Bateau ouvert’, mais il y a un *whirl* dans ‘The Open Boat’—‘a wave whirled him out of this small deadly current’ (145)— qui arrache le correspondant à ce courant mortel (86)²⁰, mais qui, à la différence de Job, le laisse sans réponse, à ces ‘discours insensés’, ‘words without knowledge’ dit Dieu à Job avant la leçon (38 : 2), discours qui disent le désir des hommes et le désastre de tous ces mots qui manquent à dire ou qui disent le manque : ‘la couleur du ciel’ de la première phrase (41).

Pourquoi ? C’est la question des enfants qu’ils répètent à n’en plus finir, comme les vagues, surmontées pour découvrir ‘qu’il y en a une autre derrière’ (44). Une autre question et une autre réponse aussi insatisfaisante que les autres, noyant la possibilité du sens ou montrant qu’il n’y en a pas car ‘il n’est aucune signification qui se soutienne sinon du renvoi à une autre signification’²¹. Et tout ceci dans un bégaiement qui est tout aussi celui des enfants que des parents pris dans la mécanique du pourquoi - parce que, que celui des naufragés-enfants et de leur ‘phrases décousues’ (45) inaptes à dire le réel²².

²⁰ Comme Ismaël, 36 ans avant, seul réchappé du vortex emportant le Pequod, pour annoncer les désastres d’une chasse qui finit à la façon d’un anneau de Moebius, par l’épigraphe de l’épilogue tiré de Job: ‘Seul j’en ai réchappé pour te l’annoncer,’ (1 : 14), Une histoire d’orphelin, dernier (et premier) mot de la grande épopée. (Herman Melville, *Moby Dick*, ed. Harrison Hayford & Hershel Parker, New York, Norton, 1967, 470).

²¹ Jacques Lacan, ‘L’instance de la lettre dans l’inconscient’, 1957, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, Points, 254.

²² Moïse : ‘Me voici incirconcis des lèvres. Comment Pharaon m’écouterait-il.’ (Ex .6 : 30 mais aussi 4 : 10).

CAPITAINE

Enfants ils le sont tout au long de l'histoire. Enfants du capitaine (47) qui, de sa voix 'sourde et calme' (52), 'apaisante'(47) essaie de les rassurer. Il peut leur dire qu'ils 'aborderont très bien' (47), la forme de son dit n'en trahit pas moins l'arbitraire de ses paroles, confrontées à l'aléatoire d'une mer démontée (42) [*the broken sea*], n'autorisant rien que des mots conditionnels, des hypothèses, qui, sans être impossibles, sont inévitablement stochastiques : 'si le vent tient et si le bateau ne sombre pas...' (51) ; 's'il regarde à travers une lunette...' (55); 'des discours insensés' –'words without knowledge.'

Mais ne disait-on pas, autrefois, que le capitaine était le seul maître à bord après Dieu, légitimant son sens et son droit sur la mer au même titre qu'un roi sur la terre? Comment pourrait-il encore y prétendre dans un bateau ouvert après qu'il a fait naufrage et qui plus est quand il est dit des naufrages qu'ils sont 'à propos de rien.' (54) Car si tels sont les naufrages, de même est sa maîtrise : à propos de rien, autrement dit sans foi, ni loi, sans cause ni raison. La faute à Dieu qui, dans 'Le bateau ouvert', n'est guère digne de son nom : réduit à un juron par le coq (42), défiguré par cette 'vieille dinde' de destinée (59), divisé en sept personnes égales dans leur folie régnante sur une seule mer (59-67-73) –Poséidon dépecé, dépossédé de ses sept mers.

Le capitaine qui nous est présenté est blessé, 'étendu à l'avant', enfoui [*buried*, enterré donc], dans un profond abattement, parlant d'une voix 'aggravée de deuil, et d'une qualité qui passait l'oraison funèbre ou les larmes.' (43) Autrement dit, une voix qui n'est pas celle de la prière (*ora pro nobis*), ni des lamentations, qui par conséquent ne s'en remet pas à quelque transcendance qui donnerait sens au désastre, et la possibilité suivante d'une rédemption.

Le contraire serait s'entêter à croire en 'une syntaxe du monde'²³ dont l'homme serait le sens et la mesure. Ce serait oublier que nous sommes dans un bateau ouvert, sur l'infini de l'océan où 'la nature neregarde pas [l'homme] comme important et sent qu'elle n'estropiera pas l'univers en disposant de lui.' (74) Terrible infini que l'homme excentré, en désespoir de cause, aimerait circonscrire dans un temple pour y jeter des

²³ Michel Foucault, 'La prose du monde', *Les mots et les choses*, Paris, NRF, 1967, 33.

briques, nous dit le narrateur (74). Aucun temple ni expression de la nature, car la nature est ‘indifférente, totalement indifférente’ (80), n’a pas d’expression, pas de sens, ne s’incarne plus dans quelque dieu au secret dans quelque lieu sanctuaire qui même en ruines redonnerait un sens –le sens des dieux– ou la possibilité de se poser en adversaire.

Non, son deuil c’est celui qui commence au beau milieu de l’océan dès le commencement –*in medias res*– quand l’homme ‘ne sait pas la couleur du ciel’ (41). Moment faste et néfaste à la fois, où ne reste de la prière qu’un récit, et des lamentations le principe de leur répétition. Ou pour le dire autrement, et à la manière de Derrida, moment où sont réunies les conditions ‘de possibilité d’un discours sur le faux, l’idole, l’icône, le mimême, le fantasme et des arts qui s’en occupent et donc de l’écriture.’²⁴ Autrement dit, des effets de surface, qu’elle soit papier, épiderme ou miroir.

NARRATEUR

Voici donc venu le temps du narrateur, sorte de Deus ex Machina qui, lui, ne sort de la machine que pour la montrer, à commencer par ce qui pourrait être son lieu où il invite le lecteur : ‘vue d’un balcon, toute la scène aurait sans doute été bizarrement pittoresque’ (44) et elle le sera jusqu’à la fin –ultime destination des naufragés –lorsque ‘le rivage était posé devant [le correspondant] comme un élément de décor sur une scène’ (85). ou comme une peinture : ‘Le rivage [...] se déployait devant lui comme un tableau. [...] Il lui faisait la même impression qu’une scène de Bretagne ou d’Alger qu’il aurait vu dans une galerie’ (86).

Nous sommes donc au théâtre ou au musée, lieux des mimêmes et des icônes, spectateurs d’une histoire, pleine de bruit et de fureur –c’est en tout cas ce qu’elle se voulait être –racontée par un idiot– un balcon en pleine mer ? une serviette de bain dans un bateau ouvert (63), lui-même comparé à une baignoire (41) ? –qui ne signifie rien– pour l’équipage comme pour le lecteur-spectateur sinon son écriture : l’histoire d’une écriture en représentation qui dit le désastre de toute représentation.

Et depuis le balcon fusent les commentaires : ‘il est juste de dire qu’il n’y avait pas de station de sauvetage à vingt mille dans toutes les directions ; mais les hommes igno-

²⁴ ‘La fatalité du parricide’ est la condition. (Jacques Derrida, *La dissemination*, Paris, Seuil, ‘Tel Quel’, 1972, 189).

raient ce fait' (58). Et nous aussi ! depuis cet avertissement qu'il nous mène en bateau avec ces faits qui seraient conformes au récit. Commentaires qui sont à la fiction ce que les effets de réel sont à la réalité ; des effets de fiction donc qui nous maintiennent dans la fiction, c'est-à-dire nous empêchent, par ces intrusions intempestives, de consentir à suspendre cette incrédulité constitutive de la foi poétique, chère à Coleridge²⁵.

Et puis il y a ces textes qui travaillent notre récit et qui donnent sens à ce qui resterait insensé, si nous devions nous en tenir aux faits :

On se souviendra de ces mouettes en flanelle de coton –quelle idée !– ‘inquiétantes et sinistres avec leur regard scrutateur’ (48) dont l’une a décidé de se poser sur la tête du capitaine qu’elle regarde ‘avec nostalgie’. Lui, n’ose la chasser, car ‘tout ce qui aurait ressemblé à un geste emphatique eût fait chavirer le bateau’. De quoi une mouette peut-elle être nostalgique ? Que peut bien vouloir dire pour des oiseaux un regard scrutateur ? Question de point de vue me direz-vous. Mais alors en quoi l’emphase peut-elle faire chavirer le bateau ? Autant d’éléments descriptifs sans convenance si comme les vagues pour les hommes, ces éléments venaient dérober tout le reste au regard du lecteur, ou plutôt en ce cas, à son oreille qui n’entendrait pas dans la fureur de l’océan le grand poème épique de Coleridge, *Le dit du vieux marin* : ‘d’un coup d’arbalète, cet Albatros je l’abattis’²⁶ ; terrible geste qui conduit à l’errance et à la folie, y compris pour l’invité des Noces qui l’écoutait, fasciné.

C’est comme si le capitaine s’en souvenait, qui voit les mouettes, oiseau certes moins noble que l’albatros, le scruter et qui à leur tour lui rappellent l’irréparable ; il se garde bien de ce geste qui au fond ressemblerait au coup d’arbalète et qui dans sa forme ferait chavirer le bateau ouvert et par là même le récit éponyme. En effet, si l’emphase est le geste de l’épopée (*epic*), et convient donc au poème de Coleridge, elle ne saurait être celui d’une histoire dont l’ironie et le cynisme de l’instance narrative conduisent souvent au burlesque (ou *mock-epic* en anglais).

Histoire de signes, de ‘causalité irréelle et fantomatique’, dirait Deleuze²⁷.

On se souviendra aussi de ce ‘grand moulin blanc’ qui domine le rivage et va devenir ‘la grande tour des vents’ pour aboutir à ‘cette tour était une géante’ (80), c’est-à-dire à

²⁵ ‘...that willing suspension of disbelief [...] which constitutes poetic faith’ (Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*. 1817. Ed. Nigel Leask. London: Everyman, 1997, 179)

²⁶ Samuel T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, 1798, Part I, 1, 81.

²⁷ Deleuze, 46.

une métaphore qui, par sa faculté de substitution, change le moulin à vent en géant et ne manque pas de convoquer le valeureux don Quichotte à l'assaut, ignorant Sancho qui l'avait averti 'que ceux qui paraissent là ne sont pas des géants, mais des moulins à vent'²⁸. Tout ceci aux yeux du correspondant qui, comme don Quichotte, voudrait bien que le réel se change en signes, signes de livre qui font sens dans le réel, comme l'avertissement nous le laissait croire. Tout ceci sous le regard du narrateur qui, lui, change le réel en signes, signes de livres qui font sens dans les livres, point à la ligne.

Car comment apparaît la terre depuis le bateau ouvert ? D'abord, elle est 'plus mince que du papier' (53). Ensuite, elle est 'une ligne de noir et une ligne de blanc –des arbres et du sable' (55). Enfin des 'petits points [qui] semblaient indiquer la présence d'une ville sur le rivage' (61). Cette ville, c'est Saint Augustin, du nom de celui qui a vu 'le ciel comme un livre'²⁹, doublement abîmée, par le syntagme *présence de la ville* qui signifie son absence en disant sa présence et par la modalisation du verbe *indiquer* qui la renvoie à la ténuité d'un indice et donc à sa virtualité comme destination.

Destination sinon livresque par son nom, en tout cas figurée par des petits points sur une terre papier, se signifiant noir sur blanc ; il ne se sera donc agi que d'écriture, d'écriture comme seule destination possible, et toujours en pointillé. Car il n'y a de topographie que typographique –les vrais lieux ne sont pas sur les cartes, nous dit Ismaël dans *Moby Dick*³⁰.

L'expérience de ces quatre hommes aura donc été esthétique et comment aurait-il pu en être autrement quand on sait avec Klossowski, contre l'avertissement, que :

Le monde devient fable, le monde tel quel n'est que fable : fable signifie quelque chose qui se raconte et qui n'existe que dans le récit ; le monde est quelque chose qui se raconte, un événement raconté et donc une interprétation : la religion, l'art, la science, l'histoire, autant d'interprétations diverses du monde, ou plutôt autant de variantes de la fable'³¹.

²⁸ Cervantes, *Don Quichotte*, 1605. Ed. Jean Cassou, Paris, La Pléiade, 1949, P. I, Ch. viii, 74.

²⁹ "'Le ciel sera plié comme un livre' et maintenant il s'étend comme une peau." Fermé chez Isaïe (34. 4), le livre s'ouvre chez Augustin, qui révélera à la fin ce qu'il sait, par Paul (Rom. 11.36) au début, de ce Dieu, 'de qui, par qui et en qui toutes choses ont l'être'. (Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, GF – Flammarion, 1964, pp. 325, 14).

³⁰ 'Queequeg was a native of Kokovoko, an island far away to the West and South. It is not down in any map; true places never are.' (Melville, 56).

³¹ Pierre Klossowski, 'Nietzsche, le polythéisme et la parodie', (1957), *Un si funeste désir*, Paris, NRF, 1963, 193. Fable de fable, ainsi pourrions-nous lire *Le Bateau ouvert* dans lequel les rescapés, bien moins

Ainsi, comme tous les livres, 'Le Bateau ouvert' ne se termine pas autrement. Citons : 'Quand vint la nuit, les vagues blanches coururent de-ci de-là au clair de lune, et le vent apporta la grande voix de la mer aux hommes du rivage, et ils sentirent qu'ils pourraient être maintenant des interprètes.'

Interprètes de textes et non de l'ineffable singularité de la mer, toujours autre, au delà d'un langage par essence prosopopéique qui trahit les hommes sans jamais traduire son objet³². En effet, quelle 'grande voix' pourrions-nous entendre sinon celle venue du ciel dans *L'Apocalypse*, comparée à 'la voix des océans' (14. 2). Pour juger les vivants et les morts ? De leur conduite 'lors d'un thé' (81) ? Abstenons-nous d'en rire, et comprenons que non. Qu'il s'agit juste d'un autre texte parmi d'autres qui s'annoncent déjà dans l'ouverture de la fin ; variantes infinies de cette fable venue non du ciel mais d'un balcon sur la mer.

EPILOGUE

Je le vois figuré sur le balcon, interprétant la grande voix de la mer. C'est le dieu de la machine imitant le Dieu du ciel par le bief de cette comparaison que Jean osa attribuer à celui-ci. Quelle meilleure feinte pour susciter l'écho que de passer par la forme fantôme du véhicule et simuler la très sainte topique ? Ubiquiste et innommable comme Lui, 'Dieu de la Création, [il] reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, au-dessus de son œuvre, invisible, épuré jusqu'au retrait, indifférent, se limant les ongles'³³. C'est lui le

malmenés par la mer que par le narrateur, sont 'comme les petits enfants de la mer –une réplique grotesque des fameux petits enfants perdus au bois.' (71) Abandonnés et perdus sur la mer, comme Tom Pouce et ses frères, à la merci de la bête, qui ogre chez Perrault ou requin chez Crane, est armée d'un 'couteau monstrueux' (72).

³² Je pense ici à l'idiotie de toute chose du monde telle que définie par Clément Rosset : 'Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *réfléter*, d'apparaître dans le double du miroir. Or, c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir *autre*. (*Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, 42).

³³ 'The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails;' (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916. London, Jonathan Cape, 1956, 219). Ce qui ne manque pas de faire écho à la fameuse lettre de Flaubert à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, datée du 18 mars 1857, dans laquelle il indique : 'L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.' (Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*. ed. Geneviève Bollème. Paris, Seuil, 1990.)

faiseur de miracles –non pas la mer (87) ou la technique (60)– ; lui donc qui préside au mystère de sa création.

Qu’il y ait donc un poème au sein du texte et qu’il entre dans la tête du correspondant : ‘Un poème entra mystérieusement dans la tête du correspondant.’ (75). Le soir : sixième partie.

Troublante est la venue de ce poème dont la mise en scène procède du mystère et ce d’autant ou parce que le correspondant ‘avait même oublié qu’il l’avait oublié’ (75). Ce qui peut se concevoir puisqu’il était resté aussi ‘indifférent’ au sort du soldat (75) que la nature au sien propre (80)³⁴, puisque l’agonie du soldat en Alger n’avait pas été plus son affaire pour lui que l’imminence de sa noyade pour la nature : au mot près, comme la nature à son égard aujourd’hui, ‘il n’avait jamais considéré cela comme important’ (75)³⁵.

Donc le poème ‘est soudain présent à son esprit’ (75). Par surprise, comme si rien n’avait jamais pris corps en sa mémoire, finalement moins oublieuse que vierge de toute trace de ce poème, doublement effacée par l’oubli de son oubli³⁶. Un poème sans cause ni raison sinon celle du mystère de sa venue qui va le révéler performatif. Car c’est par l’opération du poème, autrement dit de son verbe, que se fait le réel, renversant ainsi le

³⁴ Indifférent comme la nature parce qu’il n’est pas différent d’elle, parce qu’il n’est ni plus ni moins qu’elle, un élément du décors dans la composition de l’instance au balcon qui, contemplerait-elle une scène d’automne en forêt, serait ‘amant et maîtresse à la fois [...] les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles que [les amants] se di[r]aient et le soleil rouge [...]’. (Gustave Flaubert, ‘Lettre à Louise Colet’, 25 octobre 1853, *Lettres à Louise Colet.*, ed. Catherine Casin-Pellegrini, Paris, Magnard, 2003.)

³⁵ Au mot près, en tout cas en anglais : ‘he had never regarded the fact as important’ (139), qui ne peut être qu’un rappel de : ‘nature does not regard him as important.’ (139) En marge de ce parallélisme de structure, on remarquera que ce qui est présenté comme *fact*, et qui donc nous renvoie à l’avertissement, est dit sans importance, comme à d’autres moments du texte, il est dit ignoré des hommes (58), ou inattaquable (82), ou frappé d’ambiguïté : dans le cas de l’eau glacée, est-ce que le *fait* est l’anaphorique de l’eau glacée ou de ce qu’il en est dit–inattendu au large de la Floride, triste et tragique (84) ? Est-ce le fait de l’eau dont on parle ou le fait que sa froideur est inattendu et qui donc mérite d’être ‘noté’ ? ou encore le fait que c’était triste, tragique ? Citons le texte original pour ce dernier : ‘The coldness of the water was sad ; it was tragic. This fact was somehow so mixed and confused with his opinion of his own situation that [...]’ (143) Un fait de langue –que montre le déictique *this* ? –qui, depuis le balcon, pourrait bien poser la question du genre : rien qu’une histoire de récit.

³⁶ Je pense ici à ce que Derrida appelle ‘la pensée de la trace’, à partir de cet inimaginable que pose Freud dans sa *Note sur le bloc magique* à propos de la mémoire, qui procède à la fois de ‘la permanence de la trace et de la virginité de la substance d’accueil.’ (‘Freud et la scène de l’écriture’, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 298, *passim*.) Ce qui débouchera sur le concept d’archi-trace, c’est-à-dire d’une trace raturée dès l’origine pour une origine qui n’a donc jamais eu lieu. (‘Linguistique et grammatologie’, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 90.)

principe qui fondait l'avertissement dès lors que maintenant c'est le fait qui se conforme au récit, ou mieux, qui s'y forme : 'le correspondant vit clairement le soldat.' (76)³⁷.

EPIPHANIE

Comment comprendre cet événement singulier sans le portrait de ce narrateur en dieu *inséminateur*?³⁸ Qui poursuit son plan et ses feintes par l'intercession du bien nommé correspondant et de sa tête, pour lui faire vivre à la manière d'un Stephen Dedalus d'ici moins de vingt ans, une réalité qui fulgure à 'l'instant d'inspiration' quand 'dans le sein virginal de l'imagination, le verbe se [...] fait chair'³⁹. Voici le soldat. Dans sa réalité, comme effet et non comme cause du poème ; il est dans la fiction l'accomplissement de la fiction, son annonce et son épiphanie.

Ironie et cynisme n'étaient donc que les gages d'une instance désinvolté, autrement dit, d'un habile processus de dévoilement du factice sous le factuel. Pour arriver à ce poème en abyme qui, contre le leurre que fut l'avertissement, a présidé à la fabrique du texte : à sa poétique. Ainsi, tel un dispositif anamorphotique⁴⁰, ce poème au bord du désastre, étrange –'quaintly'– en son apparition, obligeait à trouver le juste point de vue à partir duquel l'œuvre était remise à sa place, autrement dit, nulle part hors de ses formes, seuls faits de son récit, seule chair de son monde et du nôtre, aux rivages en écritures.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

³⁷ On regrettera que le paragraphe qui précède ait été oublié dans la traduction française: 'Now, however, it *quaintly* came to him as a human, living thing. It was no longer merely *a picture* of a few throes in the breast of a poet, meanwhile drinking tea and warming his feet at the grate; it was *an actuality*—stern, mournful, and fine' (140). 'Là, pourtant, de manière *étrange*, ça lui était venu comme une chose vivante et humaine. Ce n'était plus simplement *l'image* de quelques blessures dans la poitrine d'un poète, occupé à boire le thé tout en se chauffant les pieds devant la cheminée. C'était *une réalité*—sombre, funèbre : une évidence.' [ma traduction ; mes italiques]. Il serait en effet bien dommage d'ignorer que ce poème tel qu'il est présenté n'a pas la puissance des images mais bien, littéralement, celle d'une 'réalité' qu'il fait naître, première acception en anglais du terme *actuality*, à prendre donc au sens de ce qui est 'en acte', c'est-à-dire ce qui, selon Aristote, existe réellement. (*Métaphysique*, X, 6)

³⁸ Mot-valise que je me permets de fabriquer à partir de *sémème* (effet de sens, selon Greimas) et de *mimème*...

³⁹ 'O! In the virgin womb of the imagination the verb was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber.' (Joyce, 221).

⁴⁰ 'L'anamorphose assigne bel et bien un point indivisible qui correspond –pour parler comme Pascal –au «véritable lieu», s'entend le lieu d'où il revêtira une apparence de réalité, de «vérité», et d'où l'anamorphose se dévoilera dans son opération.' (Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1987. Paris, Flammarion, 1993, 236).

- ARISTOTE, (1986), *Métaphysique*, Paris, Vrin.
- ARISTOTE, (1985), *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres.
- BENJAMIN, Walter, (1991) *Ecrits français*, ‘Sur le concept d’histoire’, Paris, NRF.
- CERVANTES, (1949), *Don Quichotte*, Paris, ed. Jean Cassou, La Pléiade.
- COLERIDGE, Samuel T, (1997), *Biographia Literaria*. London, ed, Nigel Leask, Everyman.
- CRANE, Stephen, (1897), “The Open Boat”, *The Red Badge of Courage and Other Stories*, ed. Anthony Mellors and Fiona Robertson, Oxford: Oxford UP.
- CRANE, Stephen, (2005), *Le Bateau ouvert*, Paris, trad, Pierre Leyris, édition Sillage.
- DAMISCH, Hubert. *L’Origine de la perspective*. 1987. Paris : Flammarion, 1993.
- DELEUZE, Gilles, (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques, (1967), *De la grammatologie*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques, (1967), *L’écriture et la différence.*, Paris, Seuil,.
- DERRIDA, Jacques, (1972), *La dissemination.*, Paris, Seuil, ‘Tel Quel’.
- GENETTE, Gérard, (1987), *Seuils*. Paris, Seuil.
- FLAUBERT, Gustave, (2003), *Lettres à Louise Colet*, ed. Catherine Casin-Pellegrini, Paris, Magnard,.
- FLAUBERT, Gustave, (1990), *Préface à la vie d’écrivain*, ed. Geneviève Bollème. Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel, (1967), *Les mots et les choses*, Paris, NRF.
- HEIDEGGER, Martin, (1970), ‘L’habitation de l’homme’, *Exercices de la patience, Cahiers de philosophie*, Paris, Obsidiane, N° 3-4, Printemps 1982.
- HOMER. *The Odyssey*, (1984), Tr. A.T. Murray, vol.1, Cambridge, Harvard U.P, the Loeb Classical Library.
- JOYCE, James, (1956), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Jonathan Cape.
- KLOSSOWSKI, Pierre, (1963), *Un si funeste désir*, Paris, NRF.
- La BIBLE de Jérusalem*, (1975), trad. Ecole Biblique de Jérusalem, Paris, Editions du Cerf.
- LACAN, Jacques, (1966), *Écrits I*, Paris, Seuil,.

- MELVILLE, Herman, (1967), *Moby Dick*, ed. Harrison Hayford & Hershel Parker.
New York, Norton,.
- NIETZSCHE, Friedrich, (1950), *Le gai savoir*, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel, (1987), *À la recherche du temps perdu*, Tome II. Paris, La Pléiade.
- PYNCHON, Thomas, (1975), *Gravity's Rainbow*, London, Picador,.
- ROSSET, Clément, (1977), *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit,.
- SAINT AUGUSTIN. (1964), *Les Confessions*, Paris: GF – Flammarion,.
- SARRAUTE, Nathalie, (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- The BIBLE*. The Authorized King James Version, (1998) Swindon: Bible Society.
- VALERY, Paul, (1960), *Œuvres*, tome 1, Paris, La pléiade.
- WORDSWORTH, William & Coleridge, Samuel T. (1969), *Lyrical Ballads*. Oxford,
Oxford U.P.

ESTUDIOS DE ESTIRPE SOCIOCRTICA SOBRE
ASPECTOS LINGÜSTICOS Y DE ENSEÑANZA DE LA LENGUA

LA NOCIÓN DE IDEOLOGEMA Y LA DIMENSIÓN CULTURAL DE LAS PALABRAS

Carmen Ávila Martín

Francisco Linares Alés

Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

Una de las bases teóricas de la sociocrítica es la lingüística. Lo es también la semiótica como ámbito de reflexión más amplio y versátil, pero desde luego formulaciones lingüísticas relevantes en el siglo XX deben ser tenidas en cuenta ineludiblemente. No ya por la formación filológica de los más influyentes entre los que se adscriben a la orientación sociocrítica, sino porque la lingüística, fundamentalmente la asociada al estructuralismo, aun comportándose en algunos aspectos como un lastre en las humanidades, ha sido al mismo tiempo para éstas un poderoso modelo de rigor científico. El interés de las relaciones entre la lingüística y la sociocrítica debe ser un interés mutuo, pues si la lingüística ha influido en ciertos planteamientos de la sociocrítica, esta puede servir a su vez para una más amplia y crítica visión de la lengua.

En el presente trabajo nos proponemos analizar en la sociocrítica de E. Cros algunos conceptos¹, el de ideologema² entre ellos, confrontándolos con algunos planteamientos de la lingüística contemporánea y con cierta tradición filológica lingüística que analiza también la carga significativa de las palabras en el discurso.

Pero del mismo modo que no podemos entender la noción de ideologema sin considerar otros conceptos afines, tampoco se debe dejar de enmarcar estas consideraciones dentro del planteamiento global sociocrítico, por más que sea un planteamiento revisa-

¹ Cros prefiere llamarlos nociones, pues son pre-conceptos, pero se ha de tener en cuenta que en ciencia todo concepto tiene un carácter provisional.

² Nos basaremos sobre todo en “Para una definición de la noción de ideologema” (Cros, 2009), y en el más temprano “Fondements pour une sociocritique” (1976), texto que también apareció como “Propositions pour une sociocritique” (1977) y se incluye recientemente en *El Buscón como sociodrama* (2006).

ble y progresivamente enriquecido. Solo en este marco global se pueden entender las continuidades entre Lingüística y Sociocrítica.

Confrontamos los mencionados conceptos crosianos con los conceptos lexicológicos, semánticos e incluso lexicográficos que giran en torno a la palabra. Interesa, en especial, la dimensión cultural de la misma. Nuestro objetivo último es llamar la atención sobre la relación entre ambas disciplinas. La sociocrítica obtiene de la lingüística estímulos y apoyo conceptual y metodológico, y ésta obtiene de aquella la posibilidad de un acercamiento crítico a la lengua.

LA PALABRA EN LA LEXICOLOGÍA Y SEMÁNTICA ESTRUCTURAL

Conceptos como los de ideosema e ideologema se relacionan con el estudio del nivel léxico-semántico de las lenguas, aunque responden a un interés por investigar ciertas manifestaciones verbales de la ideología y de la cultura. Existe a este respecto una relación directa entre la acuñación de términos como el de ideologema y las derivaciones paralelas de la lexicología y semántica estructural.

Estas teorías lingüísticas se proponían la descripción de las estructuras léxicas de la lengua, pero paradójicamente partiendo de la noción de signo lingüístico y dejando de lado el concepto tradicional de palabra. Otras denominaciones se imponían, tales como *monema*, *morfema* y *lexema*, que vinieron de este modo a sustituir al término tradicional. Trabajos como los de B. Portier y E. Coseriu contribuyeron al establecimiento del modelo del estudio estructural del léxico.

Este modelo ha demostrado que los lexemas de una lengua no funcionan de forma aislada, sino en una red de estructuras semánticas. Es decir, el vocabulario de una lengua consiste en una determinada cantidad de *sistemas léxicos* cuya estructura semántica puede describirse como relaciones de sentido paradigmáticas y sintagmáticas. Hay que destacar que esas relaciones deben definirse en tanto que se mantienen entre datos léxicos y no entre sentidos independientemente considerados. Este último punto es la clave del estudio estructural del léxico, pues uno de los principios cardinales del estructuralismo, como movimiento desarrollado por Saussure y sus seguidores, es el de que todo dato lingüístico tiene su lugar en un sistema y que su función o valor deriva de las rela-

ciones que entabla con otras unidades del sistema. La aceptación semántica de la concepción estructural tiene la ventaja de que permite al lingüista eludir todo tipo de compromiso en la controversia sobre las afirmaciones filosóficas y psicológicas de "conceptos" o "ideas". En la estructura de la lengua, el sentido de una unidad léxica se entiende como el conjunto de relaciones que mantiene esa unidad con otras unidades del mismo sistema léxico.

Las expectativas que se crearon con la semántica estructural no han dado los resultados esperados y se pueden encontrar afirmaciones muy reticentes en lo que respecta a los logros conseguidos. En los últimos decenios el desarrollo del estudio del léxico ha tenido que ver con la semántica sintáctica (la noción de valencias, los conceptos de clase y clasema de la lingüística estructural) y especialmente se ha abordado desde el ámbito de la gramática generativa (Gutiérrez Ordóñez, 2003).

La semántica generativa ha introducido modificaciones en su teoría que incorporan los valores semánticos del léxico en la configuración sintáctica. Así a partir de los años setenta se introdujo la llamada *teoría temática*, y a partir de los años ochenta se considera que “los predicados poseen propiedades aspectuales o eventivas que condicionan la jerarquía y que posibilitan o imposibilitan la presencia de argumentos no previstos en su valencia” (Gutiérrez Ordóñez, 2003: 132).

Las similitudes entre las teorías generativas y funcionales, salvando las diferencias metodológicas, vienen a corroborar el papel que el léxico está tomando como parte central del estudio lingüístico. De hecho en la actualidad el léxico se constituye en el eje de varias disciplinas que enfocan su estudio desde diversas perspectivas y los enfoques no parecen contradictorios sino complementarios, a pesar de las críticas de visión a uno u otro modelo.

Más recientemente, la incorporación de la pragmática y de los estudios discursivos vino a desarrollar aspectos del estudio lingüístico que no se habían tenido en cuenta, por estar este demasiado centrado en el código.

Desde una perspectiva del discurso, muy tempranamente Bajtin-Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*³ (1992) y otros escritos propuso un acercamiento al lenguaje que tendrá una gran repercusión. Esta es una vía utilizada por la sociocrítica, disciplina que se forma cuando en los años setenta Bajtin comienza a ser conocido en Occidente. Se constata en exposiciones generales de la disciplina efectuadas por Cros (1982) a principios de los ochenta.

Las teorías lingüísticas bajtinianas posibilitan una doble lectura que es importante no descuidar para entender el amplio juego que van a tener dentro de la sociocrítica: por un lado constituyen una teoría de la ideología; pero también son teoría de la cultura. En la teoría crosiana se percibe este paso hacia el interés por la cultura.

La obra de Bajtin concita una teoría del lenguaje, una teoría de la conciencia subjetiva y una teoría de la ideología-sociedad. Atiende en el lenguaje precisamente la formación y comunicación de la conciencia subjetiva y social, en un proceso que debe ser entendido en su simultaneidad, y que Edmond Cros tiene en cuenta a la hora de completar el edificio de su sociocrítica. Pero no el lenguaje considerado como facultad ni la lengua como abstracción, sino el discurso o la palabra efectivamente proferidos, en situación, que en su repetición o citación portará la memoria de esa situación social y la incorporará a otras situaciones siempre nuevas. Por esta razón el discurso es interdiscurso y la palabra siempre está “pluriacentuada”. Cada palabra es portadora de las marcas de su adscripción social, y por tanto es medio de la incorporación de lo social en el discurso.

Ni que decir tiene –y volveremos sobre esto– que la gran promotora del conocimiento de Bajtin en Francia, Julia Kristeva, leerá en Bajtin propuestas sobre el texto de las que son partícipes una serie de semiólogos y críticos literarios que, como Barthes, se muestran descontentos con las limitaciones del estructuralismo y de una concepción estática del texto.

Pero incluso en los heterodoxos, el estructuralismo seguirá siendo un *habitus* mental, y si nos remontamos a las fuentes del primer Cros, vemos que es la lingüística y la semiótica estructural –hoy podemos llamarla “clásica”– la que está haciendo fermentar los

³ La anterior versión, de 1976, se tituló *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*; esta de 1992 se ha traducido directamente del ruso por Tatiana Buvnova.

primeros estudios de Cros sobre *El Buscón*. Aun con lo que tienen de revulsivo las teorías bajtinianas no podemos ignorar la implantación y viraje del propio estructuralismo.

EL POSTESTRUCTURALISMO

La lingüística estructural pretextual, dominante hasta entrados los setenta, se centra en el concepto de signo, su selección a partir de un paradigma y su combinación en el sintagma (signo en el sistema y signo en el proceso). El máximo paradigma, el sistema de todos los signos lingüísticos en sus distintos niveles de utilización, es la lengua. Dentro del nivel morfo-sintáctico, determinados morfemas, llamados propiamente morfemas o lexemas, eran considerados como signos de un paradigma si no ilimitado sí abierto, relevantes en el plano semántico de la lengua llamado precisamente plano léxico-semántico.

Ya desde el principio el estatismo del signo como miembro de un paradigma se vio relativizado por la mencionada atención al sintagma, al proceso o texto (Hjelmslev), al discurso (Buysens) a la enunciación-enunciado (Benveniste) al uso (Coseriu), etc., sin renuncias a la ascendencia saussureana. Aunque Saussure afirmaba la dimensión social del signo, la desatendía sin embargo por exigencia científico-lingüística y, sobre todo, lo consideraba el signo como producto intercambiable, pero no era considerado en su producción y productividad.

En lo que respecta a la crítica literaria, estos planteamientos repercutieron sobre todo en el análisis de las microestructuras del texto literario y tuvo que producirse el mayo del 68, que en lingüística da paso a las teorías del texto y del discurso, para que los planteamientos textuales literarios –los de “siempre”–, tuvieran una base teórico-lingüística e incluso se rebasaran críticamente estas bases –Barthes en *Leçon* acaba defendiendo la “literatura” frente a la “gramática”–. Resulta significativa la coincidencia entre la afirmación de Coseriu para quien el uso práctico de la lengua no es sino una reducción de su auténtico potencial que sólo se da en su utilización poética (Coseriu, 1971: 185), y las afirmaciones de Julia Kristeva sobre la explosión del texto en *La revolución del lenguaje poético*.

Las críticas de Kristeva (Francia), Augusto Ponzio (Italia) y Juan Carlos Rodríguez (España) a la tecnocracia de la lingüística suponen el intento de recuperar en el estudio del signo su productividad ideológica y social. La sociocrítica lo hará a su modo, pero en lo que a esto respecta, conviene considerar dos hechos:

1. En primer lugar, la vuelta al interés por la palabra. La palabra como entidad del lenguaje había sido desatendida por la lingüística estructural, a pesar de tener tanto peso en la tradición lingüístico-filológica y literaria, por no decir en la conciencia de los usuarios de la lengua –en un momento determinado la palabra es la entidad que se separa en la escritura, y por tanto la verdadera entidad inferior al texto–. La palabra, entre otras razones, debido a lo que el lexema tiene de referencialidad a “cosas” exteriores a la lengua, no interesaba al estructuralismo. Y por esa referencialidad tampoco interesa a la crítica literaria inmanentista. La vuelta al interés por la palabra viene de las teorías textuales y discursivas: la palabra reúne las dimensiones fónicas, morfosintácticas y semánticas de la lengua, y por sí misma es intervención lingüística plena (puede equivaler de hecho a una frase o enunciado). La palabra está íntimamente relacionada con el discurso –es discurso– y en el discurso adquiere su sentido (significación) y tiene por eso un ineludible carácter social⁴. En los últimos años, la recuperación del concepto palabra procede también del ámbito de la psicolingüística (por tratarse de una evidencia en la conceptualización del conocimiento) y de la lexicografía (por ser la unidad básica de funcionamiento de los diccionarios). El desarrollo de los modelos cognitivos y pragmáticos de la lengua ha propiciado además nuevos enfoques de análisis del significado de las palabras. La recuperación de la palabra y la incorporación de su significado cultural en un determinado nivel de conocimiento sobre la lengua están presentes en diversos autores. Por ejemplo, Wotjak (2006: 99) achacaba el estancamiento de los estudios estructurales del léxico precisamente a la rigidez de los principios coserianos sobre el análisis estructural, por lo que este autor propone el estudio de otras posibles estructuras, válidas también para una configuración general del vocabulario de una lengua. Para dicho autor, el auge de nuevas teorías como una lingüística de corte cognitivo, así como un creciente interés por las estructuras del conocimiento

⁴ “Palabra” en español reúne esa ambigüedad porque significa por un lado ‘discurso’ y por otro ‘vocablo’.

humano han hecho resurgir un interés por la semántica léxica. De este modo los estudios relativos al conocimiento léxico se consideran un componente importante del saber lingüístico y del procedimiento lingüístico comunicativo en su relación con otras formas interdependientes del conocimiento humano, a saber, el conocimiento socio-interaccional y sociocultural, por mencionar unas cuantas formas entre todas las posibles (Wotjak, 1992). Por otro lado, el también lexicógrafo L. Fernando Lara (2006) señala la existencia de tres tipos de significados en las palabras, el perceptivo, que corresponde a un primer estrato de formación del significado; un segundo estrato lo constituye el estereotipo, en el que por una transmisión histórica del significado verbal, se destacan las características más importantes de un objeto para una comunidad lingüística particular; y, en tercer lugar, los significados que se crean en la cultura de una lengua particular.

2. La segunda cuestión que cabe considerar es la referida al análisis del componente léxico. Para ello nos podemos basar en el semantista y semiólogo Greimas, por su trabajo con textos tomados de la cultura y porque se sitúa así en el límite de posibilidades del estudio estructuralista del léxico, ya que atiende al factor discursivo hasta donde este concepto de discurso puede dar de sí, sin llegar a una aproximación social. Mas aunque queda a las puertas de planteamientos como los de la sociocrítica, conceptualmente y metodológicamente es muy productivo. Expuesto de forma elemental⁵, Greimas, además de determinar en el texto lo que llama sintaxis narrativa y disposición figurativa (o sea, la lógica de las acciones y cómo estas se presentan a través de actores y comportamientos reconocibles) propone identificar en un nivel profundo del texto la llamada “gramática elemental”. En términos analíticos-semánticos, el contenido semántico de las palabras (de los lexemas) es descomponible en semas y se puede observar cómo en el código y –lo que interesa sobre todo– en el texto los semas forman agrupaciones (los sememas) bien a partir de semas nucleares (los que tienen una función diferenciadora de lexemas) o de semas contextuales o abstraídos (los que algún aspecto relacionan lexemas diferentes). Los primeros, son los que hacen posible la isotopía semiológica, también llamada figurativa, y los segundos, la isotopía semántica o temática. Esta isotopía semántica remite, en el nivel profundo del texto, o de

⁵ Ejemplo neto de metodología greimasiana es la del Grupo de Entrevernes (1982), en cuyas publicaciones se puede observar este modo de proceder.

gramática elemental, a una categoría sémica binaria describible mediante el conocido cuadro semiótico. El punto débil de este planteamiento, pensamos, es que si en la consideración de los semas contextuales no se tiene en cuenta las connotaciones de los lexemas en otros contextos extratextuales, la producción de sentido se da solo en el interior del texto – con la coherencia que le supone la lógica inmanentista, a pesar de que Greimas conciba la existencia de pluriisotopía– y no es posible verlo como hecho social. El mismo acto de la enunciación no es sino la representación en el interior del enunciado, de la “remisión” del “objeto” texto a un “destinatario”. En definitiva, no se aprovecha el concepto de connotación que el propio Greimas ofrece:

Desde un punto de vista semántico la connotación podría ser interpretada como el establecimiento de una relación entre uno o varios semas situados a nivel de superficie y el semema del que forman parte y que ha de ser leído en un nivel más profundo (Greimas, 1982:82).

Y no lo hace porque no se adentra en la explicación “social” de los sememas connotados.

Tampoco aprovecha por tanto la posibilidad que entrevé de que la sociosemiótica articule el estudio de los connotadores sociales:

Una aproximación sociosemiótica [...] al elaborar modelos de previsión considerados como lugares posibles de las manifestaciones de connotación, ayudaría a circunscribir mejor el fenómeno connotativo y a articular, en parte, las connotaciones sociales (Greimas 1982: 83).

UNA SEMÁNTICA Y UNA SEMIÓTICA SOCIOCÓNICAS: TEXTOS SEMIÓTICOS E IDEOSEMAS

La semántica y semiótica sociocríticas, tal como las plantea Cros, se manifiestan en buena medida en las primeras etapas bajo las formulaciones sobre el texto semiótico-sistema semiótico y sobre el ideosema. Ambas propuestas teórico-metodológicas son compatibles con las “nuevas” teorías textuales y discursivas. Y ambas, sin ser de la misma naturaleza, son complementarias, ya que a través de los textos semióticos es po-

sible reconocer la inscripción en el texto de trazados ideológicos, y el ideosema por su parte no es sino inscripción de lo ideológico en el texto:

[Con los textos semióticos] se trata de intentar sacar a la luz los criterios de selección de los signos que nos permiten determinar, ya sea las características específicas del discurso de un sujeto colectivo, *ya sea la inscripción eventual de algunos trazados ideológicos* (Cros, 2006: 293).

El presupuesto básico de Cros, enunciado ya en “Fondements pour une sociocritique”, es que la “estructura profunda” (la “semántica”) del texto se corresponde con la “estructura social” (la “historia”), de modo que la transformación de la estructura social se acompaña con la transformación de la estructura profunda. La semántica –dice– se puede captar de manera simultánea a la historia. Este mismo principio se pone de manifiesto también en su teoría sobre el ideologema⁶. Pero volvamos a las primeras aportaciones.

1. *El texto semiótico-sistema semiótico*

En lo que respecta al análisis léxico-semántico⁷, después denominado establecimiento de “textos semióticos”, la operación consiste en detectar a partir de lexemas, lexías y sintagmas fijos, un tipo de signo “que significa no solo por lo que expresa sino por lo que es y por lo que transcribe, por la manera como se combina con los demás signos y por la manera como funciona con arreglo al enunciado y con arreglo al código” (2006: 286).

Con ello Cros muestra que determinadas iteraciones de semas reconocibles en el nivel superficial del texto (es, dice, “la sustancia del significante del texto”), pueden ser

⁶ Cuando Cros propone este concepto, con el que plantea de nuevo que la estructura sémica de la palabra se altera en relación con la transformación de la estructura (ideológica y) social, refuerza más aún su gran hipótesis de partida sobre la semiotización de la ideología y la sociedad. Sorprende por eso que estudios tan documentados sobre el particular como el de Carlos Reis (1987) no hubiera tenido en cuenta.

⁷ Para acercarnos a las concepciones léxico-semánticas puestas en práctica inicialmente por Cros, tomemos en cuenta “Fondements pour une sociocritique” iluminada por el cotejo con su versión última en Apéndice II a *El Buscón como sociodrama*. Esta investigación, que versa sobre el *Incipit* del *Buscón*, dio un considerable refuerzo a lo que previamente había observado en *L'aristocrate et le carnaval des Gueux*. Efectivamente, el análisis léxico semántico pone de relieve cómo el nivel léxico-semántico (aunque no sólo) de un texto relaciona a éste con la sociedad (él dirá que transcribe lo social).

remitidos a sememas que no se corresponden con los sememas enunciados, sino que, posibilitados por el texto, son reconstruidos por la lectura. Esta remisión a sememas, que según Greimas pertenecerían a un nivel más profundo (Cros lo relaciona también con la estructura profunda) y lo entiende como connotación (Cros realmente está atendiendo a los connotadores históricos), es para el de Montpellier una función semiótica más que semántica⁸, y los signos así instituidos constituyen un sistema-texto semiótico, considerable en principio independientemente del enunciado.

La selección de los campos léxico-semánticos que entran en juego debe estar orientada por el anclaje histórico de los mismos (y en esta labor hay que estar atentos a las connotaciones históricas: referencias históricas, socioeconómicas, sociopolíticas, socioculturales, niveles de discurso, etc.), de modo que cuando a través de reducciones semánticas nos encontremos con confrontaciones significativas podamos ver ahí la confrontación histórica. (Véase lo dicho inicialmente sobre la relación entre la estructura semántica y la estructura histórica).

Nos tendríamos que preguntar aquí por primera vez, y lo haremos a propósito de las otras dos nociones (ideosema y sobre todo, ideologema) qué posibilidades hay de una sistematización lexicológica y plasmación lexicográfica de este léxico cuya semántica connotativa es atendible en relación con su representatividad cultural e histórica.

2. *El ideosema*

En su propuesta del ideosema⁹, E. Cros no parte de la palabra, aunque tal denominación también atañe a la palabra, sino de los “sistemas de estructuraciones” que materializan la ideología de un texto.

⁸ Aunque Edmond Cros a estas funciones semióticas las llama en algún momento semántica del texto, la terminología y el proceder no coinciden con los de Greimas. Así, mientras que para este la isotopía semiológica queda limitada al nivel superficial y la recurrencia de semas contextuales o abstraídos representa la semántica subyacente, en el caso de Edmond Cros, sin embargo, los textos “semióticos” se detectan en la superficie pero son dispositivos genotextuales que interactúan con la semántica de dicho texto. Coinciden, como se ha dicho, en que en ambas propuestas, la semántica o semiótica contemplada tiene en cuenta las connotaciones y en que ambos contemplan lo que denominan “nivel profundo”.

⁹ La noción de ideosema fue propuesta en *Théorie et pratique sociocritiques* (Cros, 1983) y después es medular en su *De l'engendrement des formes* (Cros, 1990) hecho visible en el mismo título de su versión al español: *Ideosemas y morfogénesis* (Cros, 1992). “El ejemplo más elocuente nos lo dan las tradiciones del folklore carnavalesco que se organizan alrededor de las sistemáticas del revés y del derecho, de la máscara y de la denuncia, de lo alto y de lo bajo” (Cros, 2009: 82).

[El ideosema] corresponde a la puesta en escena o puesta en imagen de las diferentes problemáticas sociales bajo la forma de discursos icónicos y lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico y nocional.

El ejemplo más elocuente nos lo dan las tradiciones del folklore carnavalesco que se organizan alrededor de las sistemáticas del revés y del derecho, de la máscara y de la denuncia, de lo alto y de lo bajo [...] Son articuladores semiótico-ideológicos que juegan un papel de eje entre la sociedad y lo textual. (Cros, 2009:82).

Estos sistemas, que constituyen microsemióticas textuales, afectan y son afectadas por la estructuración y la semántica del texto.

La noción de ideosema no ocupa un lugar tan relevante en *La sociocrítica* (Cros, 2009) como en obras anteriores. Es tomada en cuenta cuando se plantea la cuestión de las mediaciones, y aunque para Cros represente una mediación distinta de los dos tipos fundamentales (las “socio-discursivas” y las “socio-institucionales”¹⁰) se superpone a ellas. En realidad, tanto el discurso como la institucionalización textual son realizadores de la ideología, si bien en estos casos –véase la influencia de las teorías discursivas bajtinianas– ocupa mayor foco de atención la palabra. Y esto nos lleva sobre la pista de la noción de ideologema.

LA NOCIÓN DE IDEOLOGEMA Y LAS APLICACIONES CROSIANAS

No es exagerado decir que E. Cros al hacer sus propuestas sobre el ideologema concibe una lexicología apta para abordar el discurso social. Precisamente lo que hace es reorientar la atención desde el texto ideologema, tal como lo entiende Kristeva, al ideologema en cuanto unidad léxica¹¹.

Y ¿qué es el ideologema para Kristeva y qué lección extrae Cros de esta definición? “El ideologema de un texto es el foco bajo el cual la racionalidad conoscente aprehende

¹⁰ Estas denominaciones, mediaciones “sociodiscursivas” y “socioinstitucionales”, no son exactamente las de Cros, sino nuestras.

¹¹ Hablando en términos teóricos, esto no supone que estemos queriendo volver a un mecanicismo del signo después de que este haya sido absorbido por el funcionamiento del texto. Sólo es un cambio de punto de vista, siendo semejante el propósito epistemológico, pues tanto la dimensión léxica como textual son inseparables. Ya se ha dicho a este respecto que es el texto el que hace los signos, pero es necesario también atender a la memoria discursiva y social que guardan las palabras y que es activable y alterable en su utilización discursiva. De hecho, Cros, cuando estudia el ideologema *posmodernidad*, no estudia tanto el término sino el discurso que emplea el término.

la transformación de los enunciados (a los cuales el texto es irreductible) en un todo (el texto) al mismo tiempo que las inserciones de esta totalidad en un texto histórico y social” (Cros, 2009: 212). Cros admite con Kristeva que el ideologema resulta de un proceso de producción, y que como producto da al texto sus coordenadas históricas, pero yendo más lejos, cree necesario prolongar y precisar la noción preguntándose si es aplicable al funcionamiento ideológico que opera “en el discurso social”¹². Efectivamente, ve posible “un campo de investigación dedicado a examinar los procesos de transformación que operan en toda la extensión del discurso social” y concluye “proponiendo como principio que el ideologema inscribe y redistribuye, en el mecanismo de su propia estructuración, coordenadas históricas y sociales” (Cros, 2009: 214-215).

En el contexto crosiano la noción de ideologema es más reciente, pero ya venía apuntada en el interés por las palabras, sintagmas fijos, etc., en el estudio de los textos, con un mismo referente bajtiniano y de la semántica estructural desarrollada a partir de la concepción saussureana del signo¹³. Pero a ésta se le plantea el problema, no ya de los semas contextuales o clasemas que se potencian, sino de su dimensión connotativa¹⁴ social. Esta escapa a las preocupaciones de la lexicología y lexicografía al uso, siendo cosa de la interpretación particular de los textos. Tiene que ver con la semiotización de la ideología o, lo que es lo mismo, con la producción cultural de signos ideológico-sociales.

La noción de ideologema es utilizada por Cros cuando desarrolla la teoría del *texto cultural* y de la cultura, y corre pareja con otra noción de nuevo cuño cual es la de *sujeto cultural*. Uno y otro –más claramente en el caso del ideologema, en cuya misma denominación se indica su carácter ideológico– son signos ideológicos a través de los cuales el sujeto suscribe, (se) produce y (se) reproduce su adscripción cultural y social. Como signos ideológicos actúan a través de su latencia no consciente a partir de deter-

¹² Se pregunta también su operatividad en lo pretextual, y considera la noción de Angenot, pero a tenor de la respuesta que el mismo Cros da, esto no es aquí relevante.

¹³ Según la formulación más genuina de esta concepción, el signo lingüístico –y todo signo– tiene un significado y un valor, pero presenta también una utilización del concepto de “significación” visible en teóricos como Greimas o Barthes que se refiere a la función significativa en cotextos y/o contextos diversos (y aún se contrapondría a este el concepto de significancia). De acuerdo con el concepto de significación, el signo es susceptible de ser leído, según su significado y su valor –es decir, teniendo en cuenta los semas que incluye y el paradigma en que se incluye–, atendiendo a su particular estructuración sémica.

¹⁴ Esta vía del estudio de las connotaciones la plantea Hjelmslev, o Barthes con su teoría del mito. La dimensión simbólica y potencialidad adaptativa del mito es semejante a la del ideologema, salvando las distancias.

minadas estructuras textuales (en el caso del texto cultural) o del carácter estructural de palabras y lexías que constituyen ideologemas (en el caso del ideologema).

La definición que da de ideologema es la siguiente:

Yo definiría el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, en el discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la de los otros signos. El microsistema así planteado se organiza alrededor de dominantes semánticas y de un conjunto de valores que fluctúan a merced de las circunstancias históricas. (Cros, 2009: 215).

Un ideologema como *patrimonio* es un ejemplo claro de la constitución del proceso de constitución de un ideologema:

El lexema o lexía *patrimonio* equivale a un microsistema semántico organizado en torno a semas dominantes como ‘propiedad individual’, ‘transmisión’ o ‘figura del padre’ que proyecta un sistema de valores como ‘perennidad’ o ‘identidad’ (cf. la semiótica saussureana, que relaciona significado y valor).

A partir de determinadas circunstancias históricas ese microsistema de *patrimonio* se ve alterado al entrar en juego también la idea de propiedad colectiva, con lo cual lo que no era más que una lexía se ve rectificada, y esa rectificación hace aparecer un ideologema, en cuanto microsistema semiótico ideológico –y ya no meramente semántico, se supone–. La reestructuración semántica incorpora en el lexema la huella de la situación histórica que la ha hecho posible y así agrega a su significado la connotación sociohistórica.

Este ideologema se inserta en adelante en el discurso social bajo variados modos según factores históricos sigan activando sus semas (parte de ellos o todo) y se utilice en el discurso religioso, político, humanista, administrativo, etc., lo que originariamente era propio del campo jurídico.

Y ni siquiera en cada uno de estos campos el empleo es unívoco. Cabría objetar que son simples usos, incluso usos cuantitativamente desmesurados o usos impropios. Pero aquí está el *quid* de su carácter ideológico, sobre el que conviene reflexionar un poco, pues es precisamente a esa capacidad que tiene el ideologema de conectarse con múltiples redes nocionales a lo que debe su eficacia.

Según esto, se podría decir que el ideologema actúa como actúa la ideología, confundiendo los límites nocionales y, por tanto, produciendo un efecto de ocultación (Althusser decía que la ideología enmascara nuestra percepción de la realidad). Pero nos tendríamos que preguntar qué funcionamiento social transcribe. En el ejemplo que estamos considerando, a través de la palabra *patrimonio*, en las prácticas semióticas en que interviene, “se cruzan e interpenetran los diferentes códigos que constituyen una formación discursiva”. No precisa Cros mucho más sobre la formación ideológica y social a que responde el fenómeno, pero abre el camino al afirmar que “la problemática del discurso identitario satura en cierto modo el discurso social”, lo que viene a conectar este ideologema con el de *cultura* y con el de *posmodernidad*, con lo que ya no es difícil hacerse a la idea de que la recurrencia de patrimonio en el discurso social tiene que ver con determinadas tensiones sociales de esta fase última del capitalismo mundial, que se viven como una tensión entre la identidad y la pérdida de la misma.

No entraremos en el estudio pormenorizado que hace de algunos ideogramas, a saber: *patrimonio*, *posmodernidad*, *cultura*, *mundialización*, pero se puede extraer sobre el particular las siguientes observaciones relacionadas con cuestiones lexicológicas:

a.- Aun en su heterogeneidad, son lexías (palabras o unidades léxicas compuestas) que representan nociones abstractas, permeables a las modificaciones de los diferentes discursos sociales, y no cabe pensar en lexías a partir de términos referidos a objetos concretos.

b.- Aunque interesen para el análisis del discurso literario o artístico, como cualesquiera otros términos, son fundamentales para el análisis del metadiscurso, es decir, los discursos que a su vez explican o legitiman prácticas sociales más inmediatas. Por ejemplo, el estudio de *cultura* como ideologema es crucial para un entendimiento de las definiciones de cultura que dan las diferentes disciplinas que se ocupan de ella. La definición sociocrítica de cultura se sitúa por tanto críticamente dentro del debate (*cf. El mito de la cultura*, de Gustavo Bueno).

c.- Son términos que hallan un gran calado social, de modo que el uso desplazado vulgar o corriente de términos que en sus campos de origen estaban claramente delimitados es inseparable de su función ideológica.

d.- Más allá de constatar su proliferación en los diferentes discursos, es muy difícil organizar lexicográficamente sus acepciones. Véase si no la discusión sobre la nueva

redacción para el diccionario de la RAE de la entrada *cultura*. Esto es sintomático de la repercusión en los diccionarios de la constitución de los ideogramas, aunque en el diccionario no se recogen como tales, y explica la razón por la cual Edmond Cros investiga a partir de los diccionarios, además de sobre otros textos de interés para sus propósitos.

LA TRADICIÓN FILOLÓGICA CUENTA: EL COMPONENTE CULTURAL DE LA PALABRA

Por otro lado, dentro de la tradición filológica española se dan algunos ejemplos de análisis del componente cultural de algunas palabras que se convierten en clave de interpretación de cambios ideológicos en una época determinada. La tradición filológica ya se había planteado cuestiones semejantes sobre la interpretación y el sentido de las palabras en determinados contextos sociohistóricos. En este sentido citaremos a Américo Castro perteneciente a la escuela española de filología que se vio truncada con la guerra civil.

Este autor se inició como filólogo en la lexicografía, haciéndose pronto cargo del Instituto de Lexicografía, pero no se detiene en la definición de las palabras, trabajo propiamente lexicográfico, ni en su estudio etimológico, como historiador de la lengua, sino que su interés se centró en interpretar las claves culturales de una época y relacionarlas con el espíritu europeo. De este modo realizó en varios trabajos el estudio sobre el significado de la palabra *honor* en los siglos XVI y XVII.

Para poder analizar este concepto del honor no parte de una sola palabra, sino que necesita analizar un grupo de palabras en torno a ese concepto: *honor, honra, fama, deshonor, castigo, venganza...* poniéndolas en relación con un contexto sociocultural determinado, es decir, reconstruye lo que más tarde se denominaría un campo semántico o nocional.

En un trabajo posterior toma en consideración el funcionamiento de la sociedad española en los siglos XVI y XVII y el porqué de la aparición del tema del honor en el teatro, pues sin entender cómo funcionaba esa sociedad, no se puede entender el conflicto de la honra. Según este autor, ese conflicto fue llevado al teatro como manifestación de la casta dominante, la de los cristianos viejos, frente a las demás castas:

Este honor, en efecto, no era expresión de un sentimiento “humano y universal”, sino la faz social del español. El aldeano tuvo honra “dramática”, por ser cristiano viejo con más autenticidad que los señores, pues éstos no tuvieron reparo en emparentar con judíos. (Castro, 1972 b: 29-30).

Castro busca explicaciones al ser y el existir de los españoles de los Siglos de Oro. Esa mentalidad hace referencia a un contexto sin el cual no se puede entender correctamente el sentido de las palabras o el significado de algunos textos.

Otro ejemplo anticipador de la distinción que se propone en la lingüística actual entre significado léxico y significado contextual, pero en sintonía también con el interés por la dimensión cultural y social de las palabras, nos lo presenta ya 1929 en un trabajo sobre Erasmo donde Américo Castro decía:

Es con todo imperdonable que se venga dando al término “humanista” un sentido bastante superficial. La definición del diccionario según la cual humanista es la “persona instruida en letras humanas”, es decir, en literatura griega y latina, no es falsa, pero es meramente exterior y no se hace cargo del sentido histórico implícito en aquella palabra. (Castro, 1972 a: 193).

Y la constancia de esa preocupación ha sido teorizada por investigadores actuales que también proceden del campo de la filología. Por ejemplo, C. Segre, conocido semiólogo italiano, nos dice:

El significado debe ser analizado con especial atención en relación a la sociedad: utilizar una lengua significa también actuar, efectuar y establecer relaciones sociales, y por otra parte, al hablar comunicamos informaciones no solo referentes al “mundo externo” y a los “estados internos”, sino también a nuestra ubicación social en la comunidad, a los factores sociales que entran en juego en cada acto de comunicación, etcétera. La semántica, entonces, debe tener en cuenta la dimensión social de los hechos lingüísticos, e incorporar en lo posible los resultados de la sociolingüística, considerada en sentido general como la disciplina que trata todo

aspecto de la estructura y del uso de la lengua que se refiera a sus funciones sociales y culturales. (Segre, 1981: 25).

Cros, que también tiene una formación filológica, al haber frecuentado además el conocimiento de la semántica estructural, cuenta sobre Américo Castro con un mayor apoyo teórico para avanzar sobre esa tradición filológica que al mismo tiempo le hace superar las limitaciones del estructuralismo y avanzar en una semiótica cultural.

CONCLUSIONES

La lingüística estructural, y la semántica estructural en particular, cuyo concepto central es el de signo lingüístico, es una importante base teórico-metodológica para la sociocrítica pero debido a su limitación inmanentista no cubre las expectativas de análisis social de los textos por parte de esta disciplina. Sin embargo, desarrollos posteriores como el de los análisis discursivos, los de una renovada lexicografía o la incorporación de nuevas teorías como el cognitivismo recuperan el interés por la palabra inicialmente postergada como unidad lingüística, y a través de la palabra, el interés por la dimensión socio-cultural de los signos léxicos.

Serán las teorías de Bajtin, y las versiones críticas del estructuralismo –todas ellas centradas ya en la problemática del texto y del discurso– las que sustenten lingüísticamente el proceder sociocrítico: las primeras como teorías sociológicas del discurso, y las segundas, tal como se observa en el caso de Greimas, con una forma de análisis semántico y semiótico del discurso, que a pesar de llevar al límite los presupuestos estructuralistas, no desarrolla sin embargo cuestiones como la de la “connotación social”.

Edmond Cros indaga de manera muy productiva cuestiones de semántica y semiótica textual y verbal, en relación con la transcripción textual de lo ideológico y lo social. Los conceptos de ideosema y texto semiótico serán centrales en esta fase de su aportación.

Por mediación de Julia Kristeva la noción de ideologema surge en una fase más reciente de la aportación crosiana. El interés por el ideologema, con conexión estrecha con la cuestión de la dimensión social y cultural de la palabra, nos recuerda ciertas aportaciones sobre dicha cuestión, como las de Américo Castro, de carácter preestruc-

turalista, que nos ponen de relieve cómo desde la tradición filológica ya se venían dando estas preocupaciones, y cómo Edmond Cros, de formación filológica también, al introducir procedimientos de la lingüística estructuralista y del discurso, hace avanzar esta atención hacia la dimensión cultural de las palabras dentro de sus planteamientos sobre la naturaleza social del texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSERIU, Eugenio (1971), "Thesen zum Thema <Sprache und Dichtung>, W. D. Stempel (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik* (Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik, 1), München, págs. 183-188.
- CASTRO, Américo (1916) "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *RFE*, III, págs. 1-50 y 357-386.
- CASTRO, Américo (1972 a) *Teresa la santa y otros ensayos*, Alfaguara, Madrid, 1929.
- CASTRO, Américo (1972 b) *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961 (1ª ed.).
- CROS, Edmond (1976), "Fondements pour une sociocritique: propositions méthodologiques et application au cas du *Buscón*", *Les langues modernes*, 6.
- CROS, Edmond (1977 y 1982), *Propositions pour une sociocritique*, Montpellier, Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques.
- CROS, Edmond (1982), "Elements de sociocritique", *Imprevue*, 1982/1, págs. 1-160.
- CROS, Edmond (1990), *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques.
- CROS, Edmond (1992), *Ideosemas y morfogénesis. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- CROS, Edmond (2003), "Para una definición de la noción de ideograma", en *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros, 2009, págs. 211-247.
- CROS, Edmond (2006), *El Buscón como sociodrama*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- CROS, Edmond (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2003), "Semántica española en el fin de siglo", *LEA Lingüística Española Actual*, 25, 1-2, 115-144.

- GREIMAS, A. J. y J. Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- GRUPO DE ENTREVERNES (1982), *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- LARA, L. Fernando (2006), *Curso de lexicología*, México D.F., El Colegio de México.
- REIS, Carlos (1987), *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.
- RUIZ MANTILLA, Jesús y Teresa CONSTENLA (2008), “Cultura de diccionario”, *El país*, 21-12-2008, pp. 42-43.
- SEGRE, Cesare (1981), *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.
- VOLOSHINOV, V. (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- WOTIAK, Gerd (2006), *Las lenguas, ventanas que dan al mundo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

**LA MIRADA ANTROPOLÓGICA. INCORPORANDO LA PERSPECTIVA
DECOLONIAL EN LOS CURSOS DE CULTURA DENTRO
DE LOS PROGRAMAS DE SEGUNDAS LENGUAS**

María Amoretti Hurtado

Universidad de Costa Rica

Dentro de los programas de segundas lenguas, una de las áreas que está más pobremente definida es la de cultura. Muchos de los cursos que sobre civilización y cultura se ofrecen en las universidades generalmente adolecen de bases sólidas en teoría y en investigación. No se puede diseñar un programa apropiado ni planear una enseñanza de calidad en cultura si se carece de la teoría y la investigación adecuada. Sin un marco teórico no hay objetivos claros ni contenidos pertinentes. Por eso me encanta repetir aquello de que "no hay nada más práctico que una buena teoría". La experiencia pedagógica de la proponente se ha desarrollado en un territorio ex-colonial, con estudiantes en inmersión total, con predominio de una población proveniente de culturas dominantes; en una Universidad pública que presta sus servicios a estudiantes de convenios o a extranjeros residentes; con profesores que son sujetos coloniales, es decir, subjetividades subalternas, por lo que evitan, incluso autodenominarse "nativos". Todo ello dentro de un contexto mundial caracterizado por una tremenda asimetría de poder, el cual se ha establecido gracias al comercio, a factores económicos ligados a lo político y a lo militar; pero también muy especialmente gracias a estrategias semiótico-discursivas que constituyen una hegemonía también epistémica. En este clima cultural mundial, las culturas están seriamente amenazadas e inmovilizadas ante el dilema de cómo lidiar entre lo local y lo global y mientras tanto son violadas en su identidad, invadidas en su territorio e impedidas en su desarrollo.

Según José Martí, ese latinoamericano antonómico, no hay peor crimen que divorciar la educación de su época; de modo que plantear un programa de enseñanza que ignore nuestro contexto local y este clima mundial, sería un crimen pedagógico. No obstante, gracias a ese divorcio es que algunos discursos académicos y políticos todavía dejan entender que con el advenimiento de la independencia se terminó la colonialidad; lo cual no es exacto. Lo que se podría afirmar sin lugar a dudas es que el

colonialismo termina, pero no necesariamente la colonialidad. El mundo no se ha terminado de decolonizar.

Después de la segunda guerra mundial las nuevas formas de subyugación constituyen lo que podríamos denominar la colonialidad global, hija legítima de aquella colonialidad moderna que se inaugura en el siglo XVI y que madura en el XIX con la complicidad estratégica de las ciencias sociales y, muy particularmente, de una nueva ciencia que nace por una razón instrumental y se justifica por el principio de Equilbecq (López Heredia, 2005): conocer mejor para explotar mejor. Esta nueva ciencia se arrogó el derecho exclusivo de la observación del Otro y, supuestamente, desde el lugar del famoso grado cero de la neutralidad y abstracción, lo cual le facilitó establecer un espúreo estatuto de universalidad.

Efectivamente, le correspondió a la antropología objetivar la Otridad, colonizar el saber y crear la nueva episteme que le dio carácter de ciencia a todo el sistema de exclusiones que hemos heredado hoy. Sobre la base del darwinismo, la mirada antropológica estableció, por primera vez, por ahí de 1859, la inferioridad racial y étnica a partir de la cual se resignificarán, siguiendo la misma lógica de la inferiorización moral, las otras exclusiones que nos dominan hoy: las exclusiones de género o las exclusiones sexuales, por ejemplo; pero sobre todo las exclusiones con respecto también a la organización mundial del trabajo, la cual es, según Aníbal Quijano (2000), la base racial de la acumulación del capital. Negar esto, cerrar los ojos al hecho escueto de que, como lo explica Quijano, los discursos raciales han organizado la población mundial en una particular división del trabajo; de que es la raza la que clasifica el trabajo en el mundo y que en esta división internacional de la fuerza laboral las implicaciones económicas son obvias; negar esta realidad, en fin, las características de la configuración social del sistema imperante, no sólo sería necesidad sino también hipocresía.

Por todo lo anterior y para asegurarnos de considerar ambos escenarios ya descritos, el local y el global, en un eventual programa de cultura, es que nuestra ponencia trae una propuesta muy concreta.

Mi conferencia durante el X Congreso, en el 2005, en Montpellier, abordaba ya este campo de los estudios culturales en la enseñanza del español como lengua segunda. Señalaba entonces cómo el marco teórico sociocrítico venía a llenar un vacío muy grande en esos cursos, sobre todo en lo concerniente a la subjetividad colonial.

En la ponencia de este XII Congreso complemento la caja de herramientas sociocrítica con la orientación decolonizadora de un equipo interdisciplinario latinoamericano denominado Grupo MC (Modernidad/Colonialidad), el cual marca una línea de continuidad con una tradición liberadora de larga data en América Latina.

Traigo, entonces, un planteamiento de fondo, intercultural, ético y político, pero sobre todo de epistemología aplicada, para los cursos de cultura en los programas de segundas lenguas en América Latina. Al menos, esa es mi aspiración.

Pero antes de entrar en materia es menester acreditar y resumir las fuentes de esta gran empresa académica llamada en términos muy generales *teoría poscolonial*. En ella la Sociocrítica es socia fundadora desde la década de los setenta, cuando con el estudio de los marginalismos se embarca en un programa investigativo que enfoca la cultura como un sistema de inclusión/exclusión, hasta dar nacimiento, en 1995, a ese libro seminal de Edmond Cros titulado *El sujeto cultural*, en el que se abordan las nociones de cultura, sujeto cultural y subjetividad colonial. En esa misma dirección, al establecerse el Instituto Internacional de Sociocrítica, el proyecto investigativo de la disciplina se da como tarea el análisis de los fenómenos de colonización del imaginario y las posibles consecuencias que las integraciones económicas macrorregionales puedan tener sobre el imaginario identitario. En la misma década de los noventa, y alrededor de figuras como Homi Bhabha, toman forma los estudios poscoloniales anglosajones, que hacen énfasis en el discurso colonial. Frente a ellos, los estudios poscoloniales de los investigadores del sistema-mundo ponen el énfasis más bien en los procesos de la economía política y la incesante acumulación del capital. Junto a estos dos grupos está el grupo latinoamericano, denominado Grupo MC (Modernidad/Colonialidad), que ha venido desarrollando un enjundioso aporte y ha puesto a dialogar los dos enfoques anteriores reconociendo el papel fundamental de los discursos y las epistemes, pero otorgándoles un estatuto económico.

Entre los conceptos clave que define al mencionado grupo latinoamericano está el de colonialidad, forjado por Aníbal Quijano, sociólogo peruano. La operatividad y novedad de esta categoría reside en los siguientes factores:

1. Destaca la continuidad histórica entre los tiempos coloniales y los mal llamados tiempos poscoloniales.

2. Esa continuidad se debe a que las relaciones coloniales de poder no se limitan sólo a una dominación político-jurídica o administrativa, sino que posee también una dimensión epistémica, es decir, cultural.

En el proceso de colonización los estados nacionales metropolitanos desarrollaron estrategias ideológico/simbólicas en sus sistemas educativos y en sus estructuras jurídicas, al imponer un discurso occidentalista que privilegiaba la cultura occidental sobre las demás; así, hasta la misma independencia de las colonias no fue vista como una oposición a sus ideas y valores, sino todo lo contrario, como una consecuencia de ellos. Lo cual se hizo evidente en la misma formación de los estados-naciones latinoamericanos que al recurrir al nativismo volvieron a repetir los mismos gestos de exclusión discriminando nuevamente, esta vez en nombre de la educación liberal, a los bárbaros de los civilizados. Así lo planteé en el V Congreso de Sociocrítica en 1995, en Fez, Marruecos, a propósito del gran simbolizador de la nación costarricense, Magón; quien al tiempo que vindicaba al campesino como el sujeto nacional por excelencia, lo vilipendiaba y lo constituía en objeto cómico.

Por otra parte, la base racial de las estrategias simbólico-ideológicas del eurocentrismo, como ya se dijo, terminó siendo constitutiva de la economía política al organizar el trabajo humano sobre una estructura etno-racial. Todo lo anterior muestra la continuidad y entrelazamiento del proceso de colonización de América con la actual economía global. Para Quijano (2002), los resultados de la globalización han sido catastróficos. El 20% del mundo controla el 80% de la producción mundial; por tanto, el 80% de la gente tiene acceso únicamente al 20% de la producción mundial. Por otra parte, la continuidad de la colonización queda demostrada por el hecho de que las víctimas de la globalización son las mismas que las de la colonización; es decir, las excolonias y sus gentes, aún aquellas que emigran hacia el centro para hacerse esclavos; o sea, la actual "invasión de los bárbaros" que desesperadamente tratan de saltar las grandes murallas de las antiguas metrópolis.

En resumen, con el concepto de colonialidad, Aníbal Quijano busca integrar las múltiples jerarquías del poder colonial que dan soporte al capitalismo histórico (civilización / barbarie, superior / inferior, blanco / no-blanco, europeo / no-europeo, desarrollo / subdesarrollo, etc.) dentro de un mismo proceso histórico estructural, pero heterogéneo y heterónimo. En otras palabras, el poder de la presente subyugación pre-

senta el mismo patrón, pero lo caracteriza una complejidad mayor nunca antes vista, ya que se trata de una red global a la que el sociólogo griego Kyriakos Kontopoulos (citado por Castro y Grosfoguel, 2007) ha dado en llamar heterarquía.

Queda demostrado, entonces, que las estructuras coloniales son procesos de resignificación a largo plazo que deben ser combatidos con instrumentos similares, pero no idénticos, o sea, con una episteme y con un lenguaje nuevos, pero también con una clara relación con el pasado a través de una específica filosofía de la historia, tal y como la despliega Alejandro de Oto (2006) al comentar los ensayos de Fanon.

Por eso, para evitar la trampa de los preconstruidos, la clave está, según decía el brasileño Pablo Freire, en aprender a preguntar más que a contestar. De ahí que la pregunta crítica no está en el esencialismo del “¿quién soy?”, sino en la contingencia nietzscheana del *¿Cómo diablos he llegado a ser lo que soy y por qué sufro siéndolo?* Y es que al hacerme esta pregunta en esos precisos términos temporales pongo al descubierto la historicidad de la identidad y la forma en que ésta se codifica discursivamente. Y es que al hacerme esa pregunta en esos precisos términos temporales invoco al pasado, y el pasado acude como consecuencia de mi pregunta, pero *no como recuerdo sino como acción*, como un esfuerzo crítico que se resiste a las figuras de una historia que otros crearon para mí desplazándome de mi lugar originario para convertirme en una mera falla ontológica. Porque la alienación colonial no consistió, entonces, en haber despojado al Otro de algo que ya éste era, sino en haberle negado toda potencialidad de ser; de ahí la eficacia de las estructuras coloniales y su capacidad de alcance y duración.

Así pues, el acto crítico es el que funda la historia porque sólo en el momento en que nace mi deseo por superar la alienación, es que comienza a fundarse mi propia historicidad. Cuando defino y enfrento la alienación es que acaece la temporalidad histórica y produzco un nuevo lugar, un nuevo espacio para inventarme. Es entonces cuando me convierto en agente de la historia. El verbo ser deviene por fin verbo activo, porque sólo se llega a ser en la acción; pero toda acción es intencional, y toda intención está antecedida por un deseo y los deseos solo advienen cuando imaginamos que hay o puede haber mundos mejores. Por eso, también siguiendo a Freire, los sueños y los miedos han de ser parte de una pedagogía de la esperanza.

Al enfocar la historia como contingencia, como un ordenamiento no totalitario sino variable por la imaginación y la acción, el presente se reconfigura como *mi tiempo*, un

tiempo en el que las cosas todavía no se han cristalizado completamente, y por eso ese es el tiempo que yo puedo y debo liberar.

El trabajo diferencial con la cultura se ha de lograr entonces en el presente. Mientras el pasado es como una huella, una presencia ausente que me catapulta a ser sujeto de mi historia; el presente es un tiempo por superar y sólo en esa medida es que el porvenir está ligado a él. Esta es la filosofía de la historia que nos puede liberar.

Así, si en el curso de cultura todo se juega entre la alienación y la crítica que la enfrenta, se vuelve entonces garrafal el plantearse la dialéctica entre la libertad individual y la cultura, entre la agencia y la estructura. Para ello nada como la meridiana claridad del cubano Raúl Fonet-Betancourt (2004) cuando nos dice que “la cultura es simplemente la situación de la condición humana, pero no la condición humana misma. El uso de la libertad y la razón en el ser humano está condicionado culturalmente, pero toda cultura está condicionada a su vez por la praxis de la libertad y la razón. Se trata de una tensión dialéctica insoslayable”. Pero agrega que “*para tener razón hay que darla*”; es decir, que no estamos hablando en el viejo idioma colonial de Descartes, sino que hablamos un lenguaje nuevo en el que la *razonabilidad* es razón suficiente y eficiente.

Por desgracia, hay en muchos cursos de cultura una epistemología que pareciera ser prolongación de la lógica colonial del estereotipo, ya que reproduce subjetividades fosilizadas en un tiempo histórico que se vive como una carga. En esos cursos la cultura se ve como una misión y como una herencia, lo cual no hace más que promover la alienación de los sujetos mediante la continuidad de ciertas formas de colonialidad. Y se habla de la historia de los eventos y de las instituciones como si la historia ocurriera únicamente en las estructuras y no en los cuerpos. Es en los cuerpos en donde se dan las trazas más profundas y persistentes de la subjetividad y, por eso es hacia ellos hacia donde se debe orientar la acción formativa.

Pero en el sujeto de la acción histórica hay una tensión muy fuerte, ya que yo soy parte (aunque sea silente) de esa historia que critico; de ahí que este sujeto sea complejo, escindido y hasta parcial; sin embargo resiste, y en el momento de la crítica logra construirse un nuevo espacio político y cultural desde donde puede reinventarse.

Recuerdo ahora, en un seminario sobre identidades llevado a cabo hace unos cinco años en la Universidad de Costa Rica, en que algunos de los investigadores allí presentes se preguntaban si el hecho de haber mostrado a la gente la arcilla de la que estaban

hechos los ídolos y los discursos nacionales, no dejarían a la comunidad en un profundo vacío, perdida en el mar del tiempo; y se rasgaban las vestiduras lamentándose de la poca capacidad propositiva de sus esfuerzos investigativos, como si los investigadores tuvieran que ofrecer narrativas sustitutivas para la cultura nacional. Lo que ocurría es que se les había perdido el objetivo trascendental de sus investigaciones de identidad. Su objetivo no era ni destruir ni construir identidades nacionales, sino mostrar que, de la misma forma que las comunidades fueron "imaginadas" en el pasado (Anderson, 1991), de esa misma forma los individuos pueden y deben intervenir en el espacio histórico, y ser protagonistas de su propio destino ahora, en su presente. El destino no está en ningún tren que nos lleve al paraíso, como nos hace pensar el discurso ideoglobal; el destino está aquí, ahora y en nuestras manos porque a diferencia de los trenes, no tenemos trayectos prefijados. Por eso el curso de cultura debe convertirse en un manual de instrucciones para volar.

Pero la decisión de entrar en la historia implica el inventarse, formatearse y reconfigurarse constantemente y esto requiere no sólo de esfuerzo y constancia, sino también de una buena dosis de riesgo y coraje, de ahí que a este proyecto Foucault lo llame *disciplina, cuidado de sí*. Por eso algunos prefieren vivir de identidades prestadas y evitarse el problema de estarse justificando como anormalizados frente a las estructuras convencionales de la cultura.

La colonialidad de muchos de nuestros cursos de cultura se evidencia al no saber plantearse la pregunta sobre la cultura misma y su relación con el sujeto, al escamotearla, al evadirla, al no darnos cuenta de que ella misma funciona como un sistema de exclusión/inclusión, como un flujo diferencial permanente tanto hacia su propio interior como hacia su exterior, de ahí que nos reclute remitiéndonos al mismo tiempo a un lugar (Cros, 1995), sea éste el de la clase, la raza, el sexo o el género, imponiendo de nuevo la dialéctica del centro y la periferia. De modo que también la cultura puede producir y desplegar la subalternidad y la marginalidad. Entonces la resistencia ya no es tanto contra los discursos coloniales, sino contra algo más abstracto y poderoso: es contra la *colonialidad del poder*, que se repite aún en nuestro ejercicio docente entre las cuatro paredes de un aula.

La metáfora de la interculturalidad es el puente (Fornet-Betancourt, 2004), ya que se trata de un paso y traspaso entre culturas; por eso allí toda cultura no solo tiene algo que

aportar, sino que además también tiene algo que recibir. En la interculturalidad toda cultura es receptora y dadora al mismo tiempo. De ahí que la experiencia de las culturas coloniales es imprescindible para combatir toda episteme colonizadora: la ambivalencia, la hibridez, el mimetismo y la reversibilidad, son recursos en los que nuestros pueblos son maestros porque son el doloroso resultado de sus vivencias; pero al mismo tiempo la presencia de estos mecanismos semióticos es el signo del despliegue mismo de la liberación. A través de ellos se puede visibilizar la razonabilidad implícita en la metáfora del puente intercultural y en toda transacción entre culturas. Con estas estrategias aflora una inestabilidad radical que moviliza al lenguaje y lo fuerza a cuestionarse a sí mismo. Pero mucha atención, no se trata de ningún gesto compensatorio, como creía Borso en el V Congreso de Sociocrítica. No se trata de una reversión maniquea, sino de una complicidad subversiva (Castro y Grosfoguel, 2007) que mantiene en jaque el fijismo homicida de la estereotipía, para liberar las identidades mediante la incertidumbre epistémica.

La alteridad epistémica que propone la decolonialidad se ubica en la encrucijada entre la tradición y lo moderno; es una forma híbrida, pero no en el sentido que le da García Canclini, como si se tratara de una síntesis mestiza; sino en el sentido en que la plantea Cros, como una representación que deja siempre un residuo imponderable. Por eso, la otredad epistémica que estamos planteando como herramienta en el curso de cultura es una forma de resistencia semiótica intersticial que busca alterar el fijismo de la significación colonizada.

Nadie explica mejor estos instrumentos epistémicos híbridos que Homi Bhaba (2007), quien los deriva de la misma estructura intrapsíquica de la identidad colonial, a partir de la lectura que hace de Fanon.

INSTRUMENTOS EPISTÉMICOS EN EL CURSO DE CULTURA

La ambivalencia. “No estoy en obligación de elegir y mucho menos de atarme a una definición que me es exterior”

Se trata de liberar la subjetividad de una agencia sujeta a una definición concreta consciente o inconsciente.

La hibridez. “Te devuelvo tu cultura interpretada por la mía, desde mi sitio”

Como lo señalaba Cros (1995), la hibridación no es la introducción del relativismo cultural ni tampoco una posición de síntesis que resuelve la dialéctica entre culturas. La hibridación es el *retorno* del contenido y de la forma de la autoridad colonial. Las interpretaciones e inscripciones de otras culturas, empañan y confunden la claridad de las reglas interpretativas de la autoridad colonial, por eso la hibridación es un recurso epistemológico alternativo. Al ubicarse en las zonas de contacto y de impacto, esta estrategia epistemológica y las demás que estamos señalando aquí, se pueden definir como epistemes de frontera.

La mimesis. “Puedo ser como tú, pero sin ser tú”

El mimetismo finge la eliminación de la diferencia mostrando al mismo tiempo su inadecuación. Al desdibujar la diferencia, al dificultar la distinción entre el original y la imitación, la mimesis produce ambivalencia y con ello socava la autoridad de las reglas de reconocimiento de los discursos dominantes, es decir, el orden diferenciador de la diferencia. Ese fue el estupor que causó Darío y su obra en la España finisecular.

La mimesis es una mirada devuelta al colonizador y que lo interroga. De modo que el observador se convierte en observado

El mimetismo constituiría una forma intersticial de que los conocimientos negados irrumpían en el discurso dominante. Es de notar aquí que *todas estas estrategias caerían bajo la denominación de lo que Eco llamó una guerrilla semiológica, ese es el auténtico sentido del eufemismo epistémico del adjetivo intersticial; una estrategia tan bélica como el camuflaje del mimetismo.*

La reversibilidad. “No intentes fijarme. Soy una subjetividad a-tópica, no-ubicable”

La reversibilidad consiste en la posibilidad de desplazarse del lugar de confinamiento. Hacer reversible algo es hacer que cambie, que sea variable. Es el rostro del sujeto que Emmanuel Lévinas había pensado (1997). Se trata de la posibilidad de mirar e imaginar

a los sujetos de tal manera que sea imposible pensarlos fijos o invariables. La reversibilidad es un freno a la tentación de matar simbólicamente al otro, un freno a la tentación de encerrarlo en una definición, de fijarlo o clavarlo en un estereotipo, de negarlo, de borrarlo, de desaparecerlo simbólicamente.

De toda esa caja de herramientas discursivas y epistémicas que nos ofrece la teoría poscolonial, se derivan una serie de recomendaciones prácticas para la clase de cultura.

RECOMENDACIONES PARA LA CLASE DE CULTURA

No es aconsejable la práctica de la definición en nuestros cursos de cultura.

Definirse y definir a otros es reducirse, resumirse en unos criterios. Habrá momentos en que es inevitable, pero entonces debe mitigarse su absolutez con frases adverbiales como: en general, la mayoría, es una preferencia, hay una tendencia; y recordar siempre que *todo depende de la dependencia*, todo es contingente, respectivo, con respecto a.

2. 2. La incertidumbre es un arma metodológica.

De ahí la noción de *contingencia* asistida por la de *apertura y producción*. Se trata de concebir el conocimiento de sí como una creación de sí; de llegar a conocerse a sí mismo, enfrentándose a la propia contingencia, a nuestra propia, intrínseca e inevitable variabilidad.

2. 3. Por todo lo anterior, el estilo enunciativo del profesor de cultura debería ser:

Contrapuntístico (mostrar todos los ángulos, todas las opiniones y perspectivas posibles sobre todo porque el sujeto cultural colonial cambia de posición constantemente, es mimético, ambivalente, e hibridiza sus imágenes y los otros sujetos también deben quedar abiertos).

Irónico y paródico respecto de sí mismo. La ironía debe ser parte de la ambivalencia.

Multivocálico. Permite que acudan las primeras personas, las segundas y sólo permitir las terceras cuando manifiesten un *ethos* muy esquivo con la comunidad.

Testimonial

El profesor hablará desde su vivencia, siguiendo la estructura del sentir y los itinerarios de su propia conciencia. El docente tiene siempre presente que la demanda política del sujeto cultural colonizado es dejar claro que la diferencia está en que no es lo mismo “hablar de” que “hablar desde”; de modo que, con el perdón de Spivak, la subalternidad sí puede hablar y si no puede hablar el profesor tendrá que aprender a hablar por ella. En nuestras aulas el conocimiento subalterno debe encontrar voz, porque sin él no hay de-colonización posible.

Dialéctico

Hace uso de una narrativa polémica, que compromete constantemente la estabilidad del discurso. Esa es, por ejemplo, la función del ensayo en América Latina. Es un género que nos permite una experiencia más abierta con la realidad, sin ataduras. Se trata de una mirada subjetiva y desde variadas perspectivas. Por eso el ensayo latinoamericano se aviene más a nuestro ser que la razón monográfica del “paper” anglosajón. El formato académico ha venido colonizando la producción del saber imponiendo una cierta homogenización de la forma para controlar el contenido. Con la excusa de proteger la propiedad intelectual, la parafernalia de citas, notas, referencias, etc. termina más bien controlando y sometiendo la producción de conocimiento a una autoridad central. Esta forma de organizar el saber involucra también una práctica de poder específica. Es una forma de colonizar la academia.

Y, por todo lo anterior, el profesor ha de ser creativo

Se identifica con el proceso de inventar un nuevo lenguaje, esto es, idear algunas metáforas nuevas.

La identidad cultural es apertura, producción y contingencia. Y en esta afirmación no hay ambivalencia; esta afirmación es ab-so-lu-ta porque más que un conocimiento es un deseo: Crear sujetos de la acción y de la historia ESA ES NUESTRA DEMANDA POLÍTICA Y CULTURAL.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities*, London-New York, Verso.
- BHABHA, Homi K. (2007), *El lugar de la cultura*, (Traducción de César Aira, ed. Ira reimp), Buenos Aires, Manantial.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (1998), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago, GROSGOUEL, Ramón (2007), “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, p. 9 y ss.
- CROS, Edmond (1995), *De un sujet à l'autre: Sociocritique et Psychanalyse*, Montpellier, CERS.
- DE OTO, José Alejandro (2003), *Política y poética del sujeto poscolonial*, México, El Colegio de México (Centro de Estudios de Asia y África).
- DE OTO, José Alejandro (2006, fall), “Apuntes sobre historia y cuerpos coloniales: algunas razones para seguir leyendo a Fanon”, *Worlds and Knowledges Otherwise*, pp. 1-11.
- DUSSEL, Enrique (2007), *Política de la liberación*, Madrid, Trotta.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl (2004), *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*, Concordia, Reihe Monographien-Band 37.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard.

- LÓPEZ HEREDIA, Goretti (2005), *El Poscolonialismo de expresión francesa y portuguesa: la ideología de la diferencia en la creación y la traducción literarias*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Monegal Brancós. HYPERLINK "http://dialnet.unirioja.es/servlet/listatesis?tipo_búsqueda=INSTITUCION&clave_búsqueda=819106"Universitat Pompeu Fabra. Localización: HYPERLINK "http://www" <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0620105-105035/>
- OMAGGIO HADLEY, Alice (1993). "Teaching for cultural understanding, *Teaching language in context*, pp. Boston, Heinle y Heinle Publishers, 353-411.
- QUIJANO, Aníbal (2002), conferencia en Berkeley, "Coloniality of Power in the Modern World", April 3, 2. Localización: <http://clas.berkeley.edu/Events/spring2002/04-03-02-quijano/index.html> (Capturado el 16 de septiembre del 2009).
- QUIJANO, Aníbal (2000), "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America", *Nepantla: Views from South*, pp. 533-580.
- RICŒUR, Paul (1996), *Tiempo y narración. Tiempo Narrado*, Vol. III (trad. Manuel Maceiras), Madrid, Siglo XXI.
- VEGA, María José, *Homi Bhabha*. Capturado el 17 de agosto de 2008 en el portal de apoyo para el estudio de las lenguas clásicas: <http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apollo/bhabha.html>

LUNFARDO: LUGAR Y PROCESO DE CODIFICACIÓN EN EL TANGO

Gabriela Constanza Rodriguez

Université Toulouse Le Mirail

Este estudio ha sido realizado a partir de los vocablos lunfardos recogidos en las letras de tangos publicadas entre 1900 y 1935. Para esto hemos realizado un cuadro que clasifica los vocablos por origen de procedencia y por utilización en cada tango. Esto nos ha permitido observar en un primer tiempo, las temáticas que se desarrollan a lo largo de la gestación del lunfardo, luego hemos podido deducir la ideología que impulsa y gobierna el mismo.

En la etapa siguiente, hemos establecido las temáticas además de las redes conceptuales que se forman según el número de componentes y el número de variantes de los vocablos previamente clasificados. Lo que nos permitirá en el desarrollo de este trabajo responder a esta serie de preguntas relacionadas entre sí: ¿Cómo funciona el proceso de asimilación de vocablos lunfardos? ¿Cuáles son los vocablos castellanos “reemplazados” por el lunfardo en el tango y por qué? ¿Qué es el lunfardo con respecto al “lenguaje de los argentinos”?

EXPLICACIONES PRELIMINARES: ¿QUÉ ES EL LUNFARDO?

Según los estudios realizados por el equipo de estudiosos de la Academia Porteña del Lunfardo y José Gobello, su presidente actual; el lunfardo es en principio un lenguaje delictivo practicado en el medio carcelario y en los lupanares. Este se aparenta a un lenguaje vernaculario utilizado, creado, promovido por una población marginal en Buenos Aires a principio del siglo XX. Luego fue ahogado por aceptaciones de vocablos aportado por millones de inmigrantes que arriban al Puerto de Buenos Aires a partir de los años 1870.

El tango y el Lunfardo conocen un desarrollo paralelo e interdependiente a la vez. En efecto, el lunfardo aparece al mismo tiempo y en el mismo medio social que el tango, a saber los lupanarios y el medio carcelario, en consecuencia, el lunfardo se manifestó primero en el tango, luego en el sainete, el circo criollo, el teatro, la prensa y la litera-

tura. Así, el lunfardo deja de ser sólo una alternativa lingüística marginal, para volverse un conjunto de vocablos de uso común que se formalizan en una serie de catálogos explicativos, a partir de los cuales van a constituirse diccionarios de lunfardo. En 1897, Dellepiane cuenta 620 *Voces delictivas y otras lunfardías*, este es el primer libro que se consagra a esta particularidad lingüística. El diccionario lunfardo de Villamayor publicado en 1915 en una revista policial entre 1922 y 1923 agrupa y explica 1521 voces, lo que muestra que las investigaciones al respecto son de interés público. El más reciente *Noívimo Diccionario Lunfardo* publicado en el 2004 de José Gobello y Nicolas Olivari, es reeditado y corregido desde su primer aparición en 1991, este posee más de 6200 voces lunfardas acompañadas de ejemplos de utilización recogidas en letras de tangos, artículos de prensa y novelas. Esta evolución de los catálogos y diccionarios muestra el desarrollo del fenómeno lingüístico lunfardo a lo largo de los años y hasta nuestros días. Notemos que si han aumentado de manera constante el número de los vocablos, es porque a medida de los estudios realizados al respecto, se han aceptado vocablos provenientes de multitudes de lenguas extranjeras y que la proliferación del lunfardo se ha extendido en muchos medios de comunicación.

La fundación de la Academia Porteña del Lunfardo en 1962, institucionaliza, reúne y alienta las investigaciones hechas sobre el lunfardo. La Academia en la actualidad presidida por José Gobello está pensada como la Real Academia Española, es decir, que cuenta con miembros limitados y vitalicios de todo borde político además de establecer relaciones de estudio y intercambio científico con universidades en todo el mundo. La institución hace reconocer al lunfardo como un patrimonio cultural, estudiado, enseñado, conservado por la misma. Sin embargo lograr esta meta, ni ha sido fácil, ya que según el poder político en vigencia en Argentina, la ayuda a la conservación del patrimonio lingüístico nunca es garantizado de antemano.

Condiciones sociopolíticas de Argentina en el pasaje del siglo XIX a XX.

El final del siglo XIX y principios del siglo XX es un período de construcción nacional, institucionalización y regulación social en Argentina que transluce en las leyes dictadas. La ley Avellaneda, también llamada ley de colonización y población numerada 817, facilita la llegada de millones obreros inmigrantes europeos, destinados a poblar y ex-

plotar las tierras argentinas. En 1884, la ley “Docta Latinoamericana”, registrada con el número 1420, insta a pesar de la oposición del vaticano, la educación laica, obligatoria y gratuita que debe favorecer la integración de las masas inmigratorias al país. La ley 2393, en 1888, regula las condiciones del matrimonio civil, lo que quita la responsabilidad de este trámite institucional a la iglesia católica. La ley n° 8. 871, también llamada ley Sáenz Peña sancionada en 1912, establece el voto obligatorio, secreto y a sufragio universal, lo que permite acabar con los fraudes electorales y las seguidillas de mandatos.

Desgraciadamente, estas leyes no siempre llegaron a sus metas respectivas. En efecto, si bien se abren las fronteras a millones de inmigrantes, tan solo treinta por ciento de ellos consiguen ser propietarios de tierras, ya que para lograrlo es necesario obtener la nacionalidad argentina, lo que para entonces era un trámite fastidioso. La integración por medio de la educación tuvo un éxito limitado, pues se proponía la educación obligatoria y gratuita a menores de catorce años, pero los inmigrantes eran en mayor parte adultos, lo que hace que la tasa de analfabetismo no haya bajado. La ley que regula el matrimonio civil, no ha tenido mucho valor de ejecución en ese momento de la historia argentina, ya que el número de mujeres inmigrantes ha sido mucho menor que el de hombres inmigrantes. Además, en muchos casos la soltería era para las mujeres, un requisito para ciertos trabajos como estandarista, secretarias o tejedoras. En fin, la ley que modifica las condiciones de voto en Argentina tendrá poco tiempo de aplicación y eficacia puesto que después del primer golpe de estado del general Urriburu contra Irigoyen en 1930, se van a suceder pseudo democracias, dictaduras y corrupción alternadas en los gobiernos siguientes hasta los años 80.

Recalquemos para terminar, dos momentos importantes de este periodo histórico argentino. El primero es el año 1930, en que se comienzan a sentir las repercusiones del crac bursátil de Estados Unidos. Este momento de recesión económica duró hasta 1937, los libros de historia lo denominan “la década infame”, en los tangos de la época se lo menciona con una palabra lunfarda: “La mushiadura”.

El segundo año importante es 1943, en que el gobierno dictatorial del general Pedro Ramírez, prohíbe la utilización de voces lunfardas, con el propósito de “purificar el castellano”. Letristas de tango y autores literarios se esmeran en contestar al decreto del general, con la utilización masiva y sistemática del voceo en sus obras.

Estas consideraciones en cuanto a las medidas gubernamentales para regular la sociedad argentina, ponen de relieve el conflicto social que significa la utilización del lunfardo en desmedro del castellano según la tendencia política y la situación socioeconómica del momento.

Desarrollo del tango y difusión del lunfardo

El desarrollo de los medios de comunicación masiva favorece la divulgación del tango y en él, la propagación del lunfardo. En el cine mudo, las piezas de música clásica son rápidamente reemplazadas por tangos, hasta el advenimiento del cine sonorizado en 1930, que contribuyó a hacer de Carlos Gardel una estrella internacional conocido por películas como *Tango Bar*, *El día que me quieras* y otras tantas que llevaban tangos interpretados por el artista.

Las radios argentinas se desarrollan a partir de 1920. Estas hacen pedidos a las productoras musicales para que orquestas de tango graben piezas que podrían pasar por la radio, así se profesionaliza el oficio de músico, cantante, letrista además de favorecer la fijación de voces lunfardas en el tango.

La prensa relata los episodios de la vida mundana. En los artículos publicados se relata el ambiente de los carnavales, las fiestas dadas por familias acomodadas y los espectáculos de cabaret que integran repertorio tanguero. La multiplicación de estos eventos festivos, hace que las orquestas de tango se institucionalicen y que tanto los cantantes como los letristas usen el lunfardo en el tango, para darle un toque aún más auténtico a la pieza. A la par de los artículos de prensa, aparecen los folletines¹, que transcriben el habla de la calle, el cocoliche y el lunfardo. Uno de los autores más conocidos de folletines costumbristas es Fray Mocho, cuyos cuentos son estudiados en las clases de literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires.

El gran eco que recibió el lunfardo por medio de los diarios, revistas, radio y cine que incluyen tangos, difunde una suerte de identidad lingüística propia de los argentinos que entra en competencia con la lengua canónica y normada por la Real Academia Española. Lo que provoca que se ponga nuevamente sobre la mesa el debate sobre la len-

¹ Suplemento que distribuyen los diarios que cuentan con narraciones en tono costumbrista.

gua utilizada por los argentinos y los proyectos políticos que regulan la construcción nacional.

El debate a propósito de la lengua

En 1842, el venezolano Andrés Bello, se opone a Domingo Faustino Sarmiento, defendiendo la conservación de la lengua castellana, según la norma de la Real Academia Española. Mientras que Bello, propone corrección de las alternativas lingüísticas que se desarrollan en América hispana, el prócer Argentino promueve las libertades tomadas con respecto a la lengua del ex colonizador, explicando que como pueblo, el argentino, tiene y debe crear nuevos conceptos y vocablos propios para no encerrarse en viejas realidades y esquemas heredados de ex colonos opresores. También destaca que la realidad cotidiana de los argentinos no es en absoluto la de los españoles o de cualquier otro pueblo, y que por lo tanto se tiene que tomar la responsabilidad de decidir, legislar y crear un lenguaje que corresponda con esta realidad.

Por su lado, Lucien Abeille antropólogo y lingüista, publica en el año 1900 su tesis titulada “El idioma de los argentinos”, donde explica la dinámica de la lengua en tanto objeto que refleja el alma de un pueblo y donde prevé su estabilización. A esto, Jorge Luis Borges, contestó en su artículo “El lenguaje de los argentinos” que el lunfardo es “la tecnología de la furca y de la garzúa”. Borges en esta afirmación, asimila el lunfardo a un lenguaje técnico del mismo nivel que el que puede utilizar un matemático o un garajista en pleno ejercicio de su profesión que no porque este lenguaje exista significa que será utilizado en el habla cotidiana.

El debate sobre la lengua tiene implicaciones ideológicas, políticas, literarias y hasta meramente prácticas. En un contexto de construcción nacional, vale decir de construcción identitaria, la lengua cobra más que nunca un papel de vector de heterogeneidad, donde se manifiestan las voces individuales de quienes van a formar un cuerpo social. Es por eso que el lunfardo, en tanto alternativa lingüística de los millones de inmigrantes que llegaron a Argentina en el final del siglo XVIII y el principio del siglo XIX, puede transformarse primero en una herramienta de integración, luego en un obstáculo a la cohesión de la sociedad argentina. El tango en tanto medio de difusión masivo del lunfardo, va a enfrentarse a las mismas problemáticas de integración / exclu-

sión, a medida que se desarrollan las voces lunfardas y que gracias a estas se manifiestan e identifican aportaciones de los inmigrantes europeos en Argentina.

COMPOSICIÓN DEL CUADRO, ESTRATEGIAS DE ASIMILACIÓN DE VOCABLOS AL LUNFARDO

De todas las lenguas que aportaron vocablos al lunfardo, hemos copilado las tres mayores influyentes en el cuadro a continuación.

<i>Orígenes lingüísticos del vocablo</i>	<i>Número de vocablos</i>	<i>porcentaje</i>
Castellano	299	34,8 %
Italiano	185	21,5 %
Francés	148	17,2 %
De origen desconocido	50	11,6 %
Combinación de dialectos italianos : Genovés, Veneto, Napolitano, Siciliano	103	12 %

Del cuadro se desprende que los aportes del castellano son mayoritarios con un 34,8 % de vocablos cuantificados. El italiano aporta 21,5 % de vocablos; luego el francés aporta 17,2 % de los vocablos lunfardos en los tangos estudiados. Notemos que un 12% de aportes totaliza el conjunto de dialectos italianos compuesto por el genovés, el veneto, el napolitano y el siciliano, si sumamos éste resultado al total de los aportes italianos, la cifra sube al 33,5% de vocablos aportados por la comunidad del territorio italiano. La distinción en los aportes de dialectos italianos con respecto a los aportes de la lengua oficial italiana se opera porque en la época en que nos situamos, como en la actualidad, coexisten regionalismos dialectales en Italia. De hecho, la unión lingüística italiana se hizo a partir de 1525 a partir de los escritos de Pietro Bembo. La esencia misma de la lengua italiana es descrita como un conjunto de dialectos unidos aunque dominados por la vertiente toscana. Ahora bien, dado que una lengua es un sistema de comunicación, vehículo de cultura y de una forma de pensar, se puede considerar que el lunfardo no sólo ha sido compuesto por un conjunto de vocablos provenientes de lenguas y dialectos

diversos, sino que se ha compuesto de una dinámica de integración igualmente proveniente de las culturas que abastecen en vocablos. Intentaremos profundizar esta reflexión a lo largo de este estudio, y en particular en el apartado que sigue que describirá las estrategias de integración de vocablos al lunfardo.

Castellano

Los vocablos provenientes del castellano asimilados al lunfardo, son aquellos que se ven modificados en la grafía con respecto a la norma española. Hemos encontrado en el tango, tres procedimientos de asimilación. El primero consiste en transcribir vocablos respetando una sonoridad en ocasiones poco clara por ejemplo: *güen* en lugar de *buen*, *ahura* en lugar de *ahora*. Esta forma de escribir la oralidad había sido formalizada por Miguel Hernández en el *Martín Fierro*, y es considerada por Gobello como una forma arcaica del lunfardo, también llamado “lenguaje gauchesco” particularmente utilizado alrededor de 1860. Este modo de asimilación de las palabras castellanas al lunfardo se vale del soporte escrito que imita o burla, según se lo considere, el habla oral. La modificación gráfica tanto como la eventual alteración en la pronunciación, presupone que la población utilizadora de este lenguaje gauchesco en el tango, desconoce o maneja con limitaciones el lenguaje castellano canónico tanto escrito como oral.

Otro modo de asimilación de vocablos castellanos al lunfardo: la transformación de nombres comunes en verbos y en adjetivos. Ejemplo *campanear* que proviene de *campana* y que significa mirar, vigilar y dar la alerta de alguna cosa. En el lenguaje delictivo era utilizado particularmente para que uno de los cómplices dé la alarma de la llegada de la policía a sus acólitos; existe también la expresión “hacer o ser campana”. Otro ejemplo, el verbo *botonear* que viene del nombre común *botón*. El verbo es sinónimo de delatar un acto o una persona a un agente de la policía, un *botón*. El novísimo diccionario lunfardo de Gobello y Olivari explica que la palabra *botón* para designar a los policías viene de la revolución de 1880, en que tiradores apuntaban como blanco al botón del uniforme de los agentes de la ley. Esta forma de asimilación depende enteramente de la situación de comunicación. Podemos añadir a las propiedades del lunfardo, la reactividad y el dinamismo con el cual se captan expresiones o palabras referentes a una anécdota o un contexto de comunicación.

Otro método de asimilación al lunfardo consiste en intercambiar de lugar las sílabas de una palabra por ejemplo *llobaca* es *caballo*, *gomía* es *amigo*. Esta dinámica de cambio mórfico dio lo que se conoce como *verse*, que significa *revés* porque la palabra debe leerse al revés. Esta técnica de asimilación de las palabras gracias a la permutación silábica, presupone que el utilizador de ella conoce la grafía de la palabra, de manera que aunque esté al revés, se respeta la grafía y acentuación tónica.

En lo que respecta el castellano, constatamos que las libertades que deseaba Sarmiento han sido tomadas. Además, los métodos de asimilación de los vocablos, dejan ver por transparencia quiénes son los utilizadores del lunfardo, lo que le da un potencial identificador importante. En efecto, tanto los conocedores, como los desconocedores de la norma castellana escrita y hablada, aportan al lunfardo un conjunto de expresiones y vocablos que lo forman y lo enriquecen. Es sin duda la sensación de estar creando un modo de comunicación propio, lo que produjo en una población carente de representante cultural, el sentimiento de pertenecer a un grupo social en devenir. Veamos ahora cómo funciona la asimilación de vocablos franceses e italianos y el efecto que este proceso ha podido producir en los utilizadores de esos orígenes.

Italiano y Francés

La integración de vocablos italianos y franceses, se hace en ciertos casos mediante la adaptación ortográfica de los vocablos que cobran un nuevo sentido con respecto a la lengua de origen. Es el caso de la palabra *bulín* o *bulo* que en lunfardo significa habitación o cuartito pero que proviene de la palabra del argot italiano *bolín* que significa cama. Notamos pues un leve desliz semántico que significa una nueva realidad cotidiana.

Encontramos el caso de la modificación ortográfica a la par de la recuperación semántica de la lengua de origen, tomemos el ejemplo de la expresión italiana “*mangiare la folie*” que significa: comprender la razón de algo; y que en lunfardo dio el verbo *manyar* del mismo significado. La modificación ortográfica reside en el reemplazo de la letra “g” por la “y” o la “ll” en español para conservar el mismo sonido.

El caso de los vocablos franceses integrados al lunfardo tiene por particularidad sufrir una mayor modificación gráfica ya que la fonética es más alejada de la española.

Por ejemplo, el vocablo *chapeau* en francés significa sombrero, se escribe en lunfardo *chapó*, así pierde el sonido de silbido sordo, en la grafía, una “o” reemplaza la combinación “eau” de la ortografía francesa. La expresión lunfarda viene de la expresión francesa “chapeau bas” utilizada para expresar la admiración para hacer alguna cosa. En este caso, se modifica la grafía, pero se conserva la sustancia semántica. Luego, otro ejemplo esta vez, en que se modifica la grafía y se nota un desliz semántico, es el de la palabra francesa *bouillon* que significa caldo pero que en lunfardo se escribe *buyón* o *bullón* y califica un plato culinario de buena calidad o exquisito. Notemos la coexistencia de las dos grafías con “y” o con “ll”, que es un intento para rescatar la pronunciación del sonido combinado francés de las letras “ouill”, pero que no concuerda con la pronunciación argentina distorsionando la pronunciación.

Encontramos también el caso de vocablos franceses que no han tenido cambio gráfico, como *Armenonville*, *Petit Hotel*, *Palais des Glaces*, o *Des Grioux*, *Manon*. Estos casos son nombres propios, que corresponden a lugares o personajes de la literatura francesa a los cuales se hace referencia en el tango.

Esta breve descripción nos hace pensar que la asimilación de vocablos italianos, franceses y castellanos al lunfardo, se hace con un grado de analogía a la norma lingüística de referencia que es el español utilizado en Argentina a principios del siglo XX. Esto se puede observar particularmente en los vocablos que cambian la grafía para parecerse a vocablos españoles. Luego, la analogía con el español se manifiesta en la transformación de nombres comunes en verbos, ya que no aparecen nuevas terminaciones o conjugaciones, sino que se verbalizan los nombres retomando formas de conjugación y terminaciones de la norma. Así notamos que la gestación del lunfardo se hace a partir de la lengua castellana de referencia, pero, que al mismo tiempo que se modifican los vocablos de origen hacia una escritura y una fonética castellana, se opera un desliz semántico, que trasluce como signifiante de una nueva realidad.

CONFIGURACIONES TEMÁTICAS Y AFLORAMIENTOS CONCEPTUALES

Configuraciones temáticas

Al analizar el contenido del cuadro con vocablos lunfardos extraídos de las letras de los tangos se han formado temáticas que, salvo una excepción, no se superponen según el origen del vocablo. En efecto, la temática de la localización se encuentra fornida tanto por vocablos de origen castellano, italiano francés tal y como podemos constatar en el cuadro recapitulativo a continuación.

Lengua de origen	Temática	Recurrencias / Variaciones
Castellano	Localización*	23 r / 7 v
	Hombre	17 r / 7 v
	Vestimenta	14 r / 7 v
	La observación	13 r / 6 v
Francés	Localización*	34 r / 16 v
	Droga y bebida	27 r / 10 v
Italiano	Mujer	30 r / 4 v
	Localización*	18 r / 2 v
	Expresión	17 r / 4 v
	Comprensión	14 r / 2 v

En cuanto a las temáticas siguientes, constatamos que una lengua provee vocablos para una temática específica. Esto implica que los aportes de cada lengua al lunfardo, están compartimentados según una percepción colectiva de cada lengua, o sea de cada cultura. Por consecuente, el lunfardo que aparecía como un vector de integración es en realidad un espacio simbólico que reconduce la segmentación de sus componentes. Dicho de otra manera y matizando, vemos el lunfardo como un espacio de manifestación de las voces de los inmigrantes, pero al ser compartimentadas por las temáticas que desarrollan constatamos una jerarquía que gobierna este objeto y que reproduce una segmentación social que es poco propicia a la integración efectiva de los inmigrantes.

Además cabe recalcar que la integración de vocablo provenientes de lenguas diversas al lunfardo de manera segmentada, refuerza la percepción estereotipada que los mismos utilizadores pueden tener de esas culturas. Así se comienzan a manifestar y fijar en el lunfardo esquemas mentales de discriminación, que en lugar de favorecer la cohesión de la población utilizadora del lunfardo, la ordena según criterios estereotipados, por lo tanto reductores.

- *Afloramientos conceptuales*

Pasemos a los afloramientos conceptuales que son producto de la segunda etapa de análisis de los vocablos lunfardos. En los afloramientos conceptuales hemos reunido los vocablos que poseían mayor número de recurrencias y mayor número de variaciones. Para cada lengua componente del lunfardo, los afloramientos se dirigen hacia temáticas diversas. Los vocablos provenientes del castellano, la excelencia es una de las temáticas que da mayor resultado, con 33 recurrencias y 22 vocablos. En segundo lugar vienen los vocablos que atañen a la integridad física o moral con 24 recurrencias y 16 vocablos. En fin, encontramos 12 recurrencias y 10 vocablos que desarrollan la temática de la amenaza o la violencia. Constatamos que existe cierta coherencia en la temática de las afloraciones conceptuales provenientes del castellano, orientadas hacia una idea de excelencia y comportamiento amenazante hacia el otro.

Los vocablos provenientes de la lengua italiana forman el afloramiento conceptual en torno a la amenaza y la violencia, con 14 recurrencias y 10 vocablos.

Los vocablos provenientes de la lengua francesa, aportan las afloraciones conceptuales relativas a personajes de la literatura, con 13 recurrencias y 10 vocablos. Luego encontramos lo que se llama en francés la expresión del “savoir faire”, que expresa la especialidad o maestría en hacer algo, con 8 recurrencias y 4 vocablos.

Las temáticas que forman los afloramientos conceptuales se centran en la expresión dicotómica siguiente: excelencia, prestigio y habilidad en hacer algo vs defecto de algo, desprecio y violencia contra algo o alguien. El primer término de la dicotomía es el paradigma de la inclusión a un grupo social, es decir que la excelencia, maestría y prestigio de algo, provocan su aceptación a las prácticas de un grupo social. Podemos pensar en las expresiones que denotan la excelencia en el baile, que son particularmente recu-

rrentes y que formalizan la inclusión de buenos bailarines o bailarinas al grupo de los tangueros. En oposición a esto se encuentra el paradigma de la exclusión o la discriminación que se concretiza en expresiones de amenaza, violencia o degradación.

Los afloramientos conceptuales, reemplazan el castellano utilizado comúnmente en el habla de los argentinos, la terminología de la exclusión/inclusión, formulada en lunfardo establece su codificación en tanto particularidad lingüística. Esta depende esencialmente de la situación de comunicación que tiene un doble impacto y desarrollo. En un primer tiempo este proceso de codificación atañe al utilizador /receptor, o sea que es de nivel individual. Luego a medida de la utilización por un conjunto de personas, además de la trascendencia del lunfardo gracias a los medios de comunicación masiva como pueden ser las publicaciones de partituras, de artículos periodísticos y literatura, el proceso de codificación deviene colectivo. La mediación que hace el tango del lunfardo es mayor, ya que hace pública e institucionaliza la codificación.

Pero, el lunfardo en tanto código en devenir no posee ni gramática, ni sintaxis, ni regla ortográfica, es decir que no tiene estructura heterogénea propia. Con lo cual, no se puede considerar al lunfardo como una lengua propiamente dicha aunque manifieste una singularidad lingüística. Ahora bien, si el lunfardo no es una lengua, y que consideramos que la lengua es uno de los vectores de mayor identidad que particulariza a un pueblo, no se puede considerar al lunfardo como vector de identidad.

Yendo aún más allá con la misma lógica, podemos decir que el lunfardo no es realmente la señal de un identidad en formación, sino el resultado de la confrontación de dos fuerzas ideológicas en la Argentina del principio del siglo XX. Para esto debemos pues volver al eterno debate entre Sarmiento y Bello, mantenido Borges y Abeille, sobre el conflictivo reconocimiento de “la lengua de los argentinos”.

CONCLUSIÓN

En conclusión podemos decir que el Lunfardo participa del movimiento de afirmación de la diferenciación lingüística argentina, con respecto la lengua impuesta por el ex colonizador. Pero el intento es vano, ya que no propone estructura propia, es decir que no termina de proponer un fundamente lingüístico-identitario, si se me permite proponer este neologismo.

Sin embargo, la desaparición completa del lunfardo es imposible, ya que este no representa un “peligro” ideológico o lingüístico suficientemente importante, que gobiernos más o menos democráticos o dictatoriales argentinos necesiten silenciar. El Lunfardo parece pues estar condenado a existir en su forma contenida, es decir, esta forma limitada que conocemos desde principios del siglo XX.

Ahora bien, podemos luego de haber visto como funcionaba el lunfardo en su dinámica de integración de creación y formalización, proponer que en él se manifiesta un tercer interpretante.

Monique Carcaud-Macaire define la noción de tercer interpretante en tanto lugar y funcionalidad morfogenética de los fenómenos de interpretancia que gestionan la producción del sentido en el trabajo de la creación cultural. En este caso, el lugar de la funcionalidad morfogenética es donde simbólicamente se encuentran las lenguas y dialectos que proporcionan los vocablos que forman el lunfardo. Ese lugar abstracto, es el de la memoria colectiva y el de la memoria individual que gestionan dos tipos de estructuras, las específicas y las generales. Las estructuras específicas se basan en la experiencia, que a su vez, se manifiestan en las expresiones hechas traspuestas al lunfardo. Por su parte, las estructuras generales contienen información abstracta, evidenciada en el modo de codificación que se manifiesta en la oposición exclusión / inclusión y que estructura la práctica social del lunfardo en el tango. La acción del tercer interpretante, reconoce al lunfardo como entidad semiótica donde se manifiestan nuevas configuraciones (silábicas por ejemplo) que forman el sentido. Esta misma acción permite la transición de vocablos desde su lengua de origen hacia el léxico lunfardo. Esto es el resultado de las interacciones entre conjuntos de emisores y receptores virtuales que se reconocen por ser portadores de su bien cultural común que se amplía y re actualiza mediante la utilización del lunfardo ya que sabemos que el tercer interpretante funciona como una instancia de ajuste de informaciones que re configura las manifestaciones culturales, y favorece por consiguiente el advenimiento de nuevas formas concretas.

La esencia compleja del tercer interpretante mostraría pues, una nueva materia semiótica, excepto que el lunfardo posee una esencia generadora de segmentación tanto en el plano del significado (como las configuraciones temáticas y los afloramientos conceptuales) como en el plano del significante (por ejemplo en la carencia de gramática, sintaxis y regla ortográfica), lo que a nuestro parecer es una paradoja propia lunfardo.

Esta consiste en constituir una nueva forma lingüística, o sea una nueva representación de la identidad argentina basada en la diferenciación de sus componentes lingüísticos, pero ¿una identidad puede realmente existir en un objeto cultural heterogéneo, ideológicamente motivado por un movimiento de segmentación?

La interrogante queda ampliamente abierta al debate. Sin embargo podemos aproximar lo siguiente. Sin coincidir con Borges que calificó el lunfardo de “lenguaje de la garzúa”, ni considerar este léxico como la prueba rotunda de la formación de la identidad argentina, consideramos el lunfardo como un terreno de lucha de una identidad aún problemática y en devenir. Coincidimos con Pierre Bourdieu, cuando considera que las relaciones de comunicación son relaciones de poder simbólico, donde se actualizan relaciones de fuerza de locutores y grupos. Aunque la reactualización que describe el tercer interpretante dé en el caso del lunfardo una nueva forma cultural, esta es un conjunto léxico, un registro de lengua a lo sumo, lo que implica que el lunfardo es “identidad” sólo para sus utilizadores fraccionados en regionalismos que se expresan sin concretar homogeneidad.

Nos oponemos a los miembros de la Academia Nacional del tango, que considera el género musical donde evolucione el lunfardo, como la mayor expresión de la identidad nacional, ya que aunque en el lunfardo se integraron las voces de inmigrantes que arribaron a Argentina, a principios del siglo XX, estas voces permanecieron compartimentadas reproduciendo así una fragmentación político-económica que gobernó la provincia de Buenos Aires. Por eso el lunfardo no puede ser considerado como un léxico que federe la identidad argentina, sino como la manifestación de una identidad fraccionada, manipulada, que finge unión por que nunca tendrá la homogeneidad de una lengua con todas las letras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEILLE, Lucie, (2005), *Idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires, colección los raros, Biblioteca Nacional.
- BOURDIEU, Pierre, (1982), *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistique*, Paris, ed Fayard.

CARCAUD-MACAIRE, Monique. « La production des formes culturelles : memoire, cognito et sujet culturel (prolongements théoriques) ». Sociocriticism vol XVII, 1&2 2002.

CARCAUD-MACAIRE, Monique, “Reflexiones sociocríticas sobre la alteridad. El otro modelo hegemónico y el tercer interpretante. Ejemplo de caso: entre imagen improbable y figura banalizada. El árabe en la cultura francesa”, *Káñina* vol. 31, 1

ETCHEGARAY Natalio, MOLINARI Alejandro, MARTÍNEZ Roberto L, (2003), *Tango y sociedad, la sociedad el hombre y el tango 1580 –1917*. Argentina.

GOBELLO José. (1999), *Breve historia del tango*, ediciones el corregidor.

SALAS Horacio, (1989), *Le tango*, Acte Sud, France.

ESTUDIOS APLICADOS A DOMINIOS
ARTÍSTICOS Y AUDIOVISUALES

**EL HERMAFRODITA Y SUS AVATARES :
UNA LECTURA SOCIOCRTICA DE LA INTERSEXUALIDAD
E INTERCULTURALIDAD EN LA OBRA DE DALÍ**

Sol Villaceque

Professeur de Chaire Supérieure / Institut de sociocritique de Montpellier

Jesús les dijo :
Cuando hagáis el dos uno,
[...]
cuando hagáis del masculino y del femenino un
Único,
a fin de que el masculino no sea un hombre
y el femenino no sea una mujer,
[...]
¡entonces entraréis en el Reino !

EVANGELIO DE TOMÁS, LOGIÓN 22¹

INTRODUCCIÓN: EL GÉNERO EN DISPUTA

Si he elegido el tema de las representaciones del hermafrodita en la obra daliniana para presentarlo en este Congreso articulado en torno a la interdisciplinariedad, es porque, tratándose del genio polifacético catalán, cualquier aproximación a su obra implica barrer todo el campo conceptual y circular entre las disciplinas y los géneros.

Inicio este estudio con la cita del título español (el original es *Gender Trouble*) del ensayo de la filósofa estadounidense Judith Butler, quien en 1990 irrumpe en el debate abierto en la década anterior por el movimiento *queer* y los *Gender Studies*, denunciando la ilusión de las identidades genéricas estables y la imposición de los roles de géneros, que no son sino construcciones sociales. Sus propuestas resultan radicalmente subversivas, ya que están encaminadas a borrar las fronteras entre los sexos, diseminar

¹ El evangelio apócrifo de Tomás, transcrito en copto del original griego (siglo II), se descubrió en 1945-46 con otros manuscritos gnósticos en el desierto egipcio de Nag Hammadi. Recoge “las palabras secretas” de Jesús reproducidas por su didimio Judas Tomás. Todas las traducciones del francés son mías.

las identidades sexuales y fomentar todas las modalidades del travestismo. Más de medio siglo antes, puede considerarse a Dalí como precursor de ese cuestionamiento del principio de la dualidad que estructura todo el sistema conceptual y lingüístico en el área occidental judeocristiana y se inscribe en los cuerpos. En efecto, el artista había abierto, ya por los años 30 y 40, unos caminos tortuosos pero fecundos, al interrogarse angustiosamente sobre su propia masculinidad. La ambigüedad de sus (auto)representaciones constituyen, como lo veremos a continuación, un desafío a la ley adánica. En el terreno movedizo de la relación equívoca del pintor con el sexo y más generalmente con el cuerpo, en el que vamos a adentrarnos, la figura del *hermafrodita* y/o del *andrógino*², irradia como un escudo protector contra sus terrores íntimos y un ideal estético intraspasable.

Ser primordial en muchas civilizaciones, figura radical de la transgresión del orden clasificatorio de las especies, estado indefinido que anula el abismo entre los sexos, ideal inalcanzable de reconciliación, el hermafrodita o andrógino sigue suscitando una fascinación no desprovista de inquietud e inspirando poderosamente la literatura y las artes. El tercer sexo, intersexo o *middlesex*³, no es sólo una construcción mítica, sino una realidad aún mal conocida, la de los seres que, por disfuncionamientos genético-hormonales, nacen con doble aparato genital, anomalía llamada *seudohermafroditismo* o *intersexuación*, fuente de terribles dramas de la identidad⁴.

Por mi parte, intentaré desentrañar la compleja reescritura daliniana del mito de Hermafrodita, identificando en un primer tiempo las fuentes culturales que nutrieron el imaginario del pintor y de las que sacó su inspiración.

² En su origen, el *hermafrodita* se refería a un hombre de apariencia afeminada, de pelo largo y senos desarrollados y el *andrógino* a una mujer de rasgos y actitudes masculinas. Las dos palabras suelen ser utilizadas como equivalentes en el lenguaje común, siendo la segunda mucho más empleada para designar una apariencia que se presta a confusión, tanto en la mujer como en el hombre.

³ Es el título de una novela fabulosa del greco-americano Eugenides (2004).

⁴ Existe en República Dominicana en la provincia sureña de Barahona, una gran concentración de niños que nacen intersexuados, a los que los padres suelen educar como hembras y que a la adolescencia malviven como varones. Sobre este grave problema, el cineasta dominicano Albert Xavier realizó una película, *Hermafrodita*, que ganó en 2009 un premio en el festival de Cine Latino de Chicago. Dos años antes, la joven directora argentina Lucía Puenzo logró en la película *XXY* tratar sin sensacionalismo, sino al contrario con infinita delicadeza y gran ternura, el drama de Alex, un(a) adolescente de 15 años aquejado(a) de ambigüedad genital. En 1860, el famoso fotógrafo Nadar realizó nueve retratos de la hermafrodita Herculine Barbin, imágenes extrañísimas destinadas oficialmente a respaldar el discurso médico, pero obviamente voyeuristas. Véase al respecto el libro de Le Mens y Nancy, 2009.

Sintetizando mucho, se podría decir que en la mayoría de los sistemas mítico-religiosos la creación del ser humano se ajusta, con variantes, a un esquema cosmo-teo-antropogónico común. Al principio había el caos, la noche de la indistinción. De aquella “*sopa original*”, como la llama el astrofísico Hubert Reeves, nacieron los dioses o el Dios, quienes, siendo seres perfectos, integraban en ellos las polaridades opuestas, o sea eran biexuales. En la etapa siguiente, los dioses crearon al hombre y a la mujer: fue el momento de la *gran sección*, que generó la diferenciación de los sexos.

Trataremos a continuación de indagar cómo, en nuestra área cultural y dentro del sistema binario masculino/femenino que estructura el pensamiento y las prácticas socio-culturales, políticas, lingüísticas, etc., del hombre occidental, surgen esas figuras de la bisexualidad.

Platón, Ovidio y la intersexualidad

El mito de Aristófanes

El texto fundador, *El Banquete* de Platón (hacia 386 A. C.) puede considerarse como el zócalo sobre el que se elaboraron los discursos, las prácticas y representaciones sobre el amor y la sexualidad vigentes desde entonces. Entre los personajes que intervienen en este diálogo platónico, el autor cómico Aristófanes pronuncia un discurso antológico en el que expone el origen mítico de diferenciación sexual en la especie humana a partir de la unidad original. En un principio, los seres humanos eran dobles y se presentaban bajo tres especies o géneros, de forma esférica, es decir celeste. El género masculino correspondía al Sol, el femenino a la Tierra. El tercero, superior a los otros dos por ser la síntesis de ambos sexos, estaba vinculado con la Luna, astro que en la cosmogonía antigua era un ser bisexual; su nombre es el *andrógino*, dotado por ser completo de una fuerza descomunal. El atrevimiento de aquellos seres dobles que lo desafiaban enfureció a Zeus, quien los castigó partiéndolos en dos, posibilitando así la procreación y la perpetuación de la especie. El primer ser nacido de la unión de dos mitades opuestas fue

Eros, el primero entre los dioses inmortales, un andrógino, que desempeñará el papel de mediador otorgado en la Grecia Antigua a los seres bisexuales⁵.

Platón explica la fascinación que ejercía la figura del hermafrodita por el hecho de que, siendo un ser completo, se le atribuía paradójicamente una especie de supervirilidad, ya que reunía en él todas las virtudes del hombre perfecto. Sin embargo, a pesar del culto que se le rendía al ser mítico, en la sociedad griega antigua los seres intersexuados eran cruelmente reprimidos porque se les consideraba como anunciadores del caos y de la extinción de la especie humana.

Se subrayará en conclusión la riqueza del mito de Aristófanes, la valoración de la bisexualidad como vector de mediación y la persistencia, esencial para tratar del hermafrodita en Dalí, de la nostalgia de la unión permanente que el recuerdo de su antigua naturaleza dejó en el corazón del hombre actual.

Las Metamorfosis de Ovidio y El sueño de Hermafrodita

En las *Metamorfosis* de Ovidio (siglo I A. C.-siglo I D. C.), primer escrito literario donde aparece el mito de Hermafrodita, inspirado sin duda en textos griegos anteriores, es donde la ambisexualidad adquiere su significado más interesante y su expresión más lograda. En el libro IV, el poeta latino narra la leyenda de “ Salmacis y Hermafrodita ”. Al bañarse en un lago de Caría, Hermafrodita, hijo de Hermes y Afrodita y dotado de una belleza incomparable, es sorprendido por la ninfa Salmacis, que se enamora perdidamente de él. Como el joven, novicio en amor, no responde a sus deseos, la ninfa implorante obtiene de los dioses que los unan definitivamente para formar un solo cuerpo bisexuado. Ovidio introduce en la narración un desenlace de gran alcance. En efecto, Hermafrodita obtiene de sus divinos padres que todo hombre que se bañe en el lago maldito pierda su virilidad, por efecto del líquido dañino que en él vierten. Con este final espectacular, el poeta latino establece una relación explícita entre bisexualidad y homosexualidad masculina pasiva.

La única representación artística que nos legó la Antigüedad de aquel ser mítico, es una escultura de una belleza asombrosa y extrañísima. El Louvre posee uno de los tres ejemplares existentes. *El sueño de Hermafrodita (Hermaphrodite endormi*, ilustración

⁵ Era el caso del famoso adivino griego, el ciego Tiresias, y más generalmente de los *chamanes* en todas las civilizaciones donde sobrevive una cultura mágico-religiosa.

nº1) es un mármol romano del siglo II D. C., con colchón añadido en 1619 por el Bernini, copia de una obra griega del siglo II A. C. atribuida al escultor Policles⁶. Lograron los griegos crear la imagen esculpida de un andrógino auténticamente bisexuado, encarnación del sueño platónico de unidad primordial. Es fascinante el diálogo que los versos dedicados por Ovidio a la metamorfosis de Hermafrodita parecen entablar con esta representación plástica del personaje.

“[...] así, desde que un abrazo tenaz les ha unido el uno al otro, ya no son dos y sin embargo conservan *una doble forma*: no se puede decir que sea eso una mujer o un hombre joven, *parecen no tener ningún sexo y tenerlos los dos*. » (Ovidio, 1993: IV, 379).” El subrayado es mío.

El objeto artístico expuesto en el Louvre responde perfectamente al cuerpo único de *doble forma* de las *Metamorfosis*. Es realmente espectacular. El cuerpo desnudo de formas voluptuosas, lascivamente acostado boca abajo, invita a una visita en dos tiempos. Primero se impone la visión de un cuerpo femenino lleno de gracia y sensualidad, de hermosa cabellera trenzada y perfil armonioso en parte disimulado por el brazo derecho. Luego, al dar la vuelta a la escultura, el visitante descubre en el reverso la naturaleza bisexual del personaje, ya que, la torsión del busto deja aparecer un seno y un sexo masculino. Realizó el escultor una creación erótico-lúdica que ilustra perfectamente a la vez el mito de la bisexualidad y las tesis platónicas sobre el amor y el sexo. Esta obra inaudita habrá sin la menor duda fascinado al joven Dalí, gran conocedor de las colecciones del Louvre que frecuentaba asiduamente durante sus múltiples estancias en París.

El judeocristianismo : la secta maldita de los sodomitas y la ambigüedad angélica

De la civilización grecolatina con su mitología exaltadora del amor tanto hetero como homosexual y de la belleza de los cuerpos a la judeocristiana, se produce un salto cualitativo, si bien se mantiene una continuidad ideológica. La influencia de Aristóteles (siglo IV A. C.), gran codificador de los géneros, permanecerá preponderante hasta la época moderna en el sistema político y lingüístico generado, sexuado occidental, que se

⁶ La escultura se halla en el departamento de antigüedades romanas y etruscas del Museo del Louvre (sala de las cariátides). Plinio el viejo cita en su *Historia natural* a un « Hermaphroditus nobilis » esculpido por Policles, escultor ateniense de fines de la época helenística.

ajusta indefectiblemente a la norma clasificatoria de la binaridad. Las leyes de la naturaleza, cuando implican el sexo, van a ser objeto de sospecha y tabúes. En cuanto a la cuestión del hermafrodita y de la ambigüedad sexual en general, tendrá un tratamiento drástico desde los tiempos bíblicos hasta la edad moderna, ya que se les percibía como una amenaza de fin de la especie humana y de derrumbamiento del mundo.

La tradición bíblica: el mito *adánico* y la violencia de los arquetipos

Sin embargo coinciden los dos sistemas mítico-religiosos en el esquema general del origen de los sexos. El ser humano unificado de los principios existe también en el *Génesis*⁷, según rezan los versículos: “Dios creó al hombre a su imagen /Hombre y mujer lo creó” (*Génesis*: 1 27). La diferenciación genérica advendrá posteriormente con la creación de la primera mujer nacida del primer hombre. El versículo « *Serán una sola carne* » (*Génesis*: 2 24) remite aún a esa visión de una naturaleza humana primordial indiferenciada común a la mayoría de los mitos creacionistas. En definitiva, la figura del andrógino no cesará de circular en los sistemas mítico-religiosos a lo largo de la Edad Media. Pero al crear a la mujer con un pedazo de la carne de Adán, es decir al invertir el orden natural del engendramiento, Jehovah selló la preeminencia del varón, sentando las bases de la jerarquización en vigor en los sistemas patriarcales en todo el Occidente judeocristiano y perpetuando la guerra de los sexos.

Monstruos e híbridos sexuales en el imaginario medieval

En la mitología grecolatina las figuras antropozoomórficas, tales como los faunos, sátiros o centauros, lejos de inspirar la repulsa eran considerados como seres dotados de un poder superior, sobre todo sexual, al del ser humano. Al contrario, el mundo de tradición bíblica pone en entredicho toda transgresión del orden clasificatorio de las especies y de la sexualidad procreativa. En el imaginario colectivo y hasta los siglos diecisiete y dieciocho, todo ser o toda práctica sexual que atentaba contra el orden social y moral remitía a Sodoma y Gomorra y era despiadadamente reprimido. Se excluía de la comu-

⁷ El prelado Eusebio de Cesárea (Palestina, hacia 265-340), fundador de la historia eclesiástica, pensaba que Platón conocía el *Génesis*, pero que fue mal lector, ya que atribuyó a Aristófanes un mito que cuenta lo mismo que el texto bíblico sobre la separación de los sexos. El dato está en Brisson (1973: 48).

nidad y se castigaba a los denominados *sodomitas*, nombre infamante bajo el cual se solía confundir a cuantos se acusaba de pactar con el diablo, homosexuales, brujos, seres intersexuados. Sobre ellos pesaban los cargos ignominiosos de *pecado nefando* y bestialidad.

El hermafrodita o andrógino inspiraba un terror sagrado, por ser un híbrido, es decir un monstruo que transgredía el orden natural y divino, al confundirse en él los límites del género. Su heterogeneidad denunciaba lo satánico. Sobre esta cuestión, remito a los estudios que el maestro Edmond Cros dedicó a la representación de la figura del indio americano, asimilado al sodomita y al hermafrodita por contaminación con las leyendas medievales (Cros, 1992).

El andrógino perfecto de la Gnosis

En la era cristiana, las corrientes heterodoxas, gnosticismo, pensamiento alquimista, hermetismo, etc, son las que van a recoger el legado mítico helenístico y restaurar la figura del andrógino, ser perfecto que integra las polaridades opuestas.

El texto gnóstico puesto como epígrafe a principio de esta ponencia me parece transcribir perfectamente la profunda aspiración del ser humano desde los albores de la humanidad, el cual, insatisfecho de su condición incompleta actual, anhela por un estado de plenitud, de armonización de las tendencias contrarias masculina y femenina que lleva en sí. Se trata del “logion”⁸ 22 del *Evangelio de Tomás*, uno de los evangelios apócrifos hallados en el desierto egipcio. En el pensamiento gnóstico (siglo I-V D. C.), fuertemente influido por el platonismo, desempeña la figura de la bisexualidad un papel relevante. Su ideal es el *monakhós*, el “unificado”, que reduce la dualidad a la unidad.

Sexo incierto y feminización en la iconografía renacentista

A partir del siglo V, el culto marial a la “nueva Eva” que reina en el cielo y en la tierra va a tener una influencia determinante en la devoción popular e introducir cierta tregua en la guerra de los sexos. La larga tradición de estigmatización de la sexualidad se combina con la otra vertiente del erotismo, la sublimación de raíz caballeresca.

⁸ En griego el *logion* es el oráculo, la palabra vaticinadora.

El Renacimiento resucita en Europa los valores y los modelos formales y espirituales de la Antigüedad grecolatina. Tanto en sus pinturas como en sus esculturas, Michelangelo Buonarroti trata los cuerpos según los cánones antiguos. La estética del cuerpo desnudo se impone en las representaciones de figuras mitológicas y bíblicas, el sexo hace su reaparición. La figura del andrógino igualmente, revestida nuevamente de sacralidad. El paganismo recobra derecho de ciudadanía en plena sociedad cristiana.

En las imágenes de ángeles y santos se expresa particularmente la tendencia andrógina. Así, el lienzo de Filippino Lippi, *Tres arcángeles y Tobías* (1480-1482), representa a las figuras arcangélicas con rostros, cuerpos, cabelleras y túnicas marcadamente femeninos.

Con Leonardo da Vinci, alcanza su expresión más acabada la estética de la ambigüedad, acentuada por su técnica del *sfumato*, que, al difuminar los trazos, borra al mismo tiempo las fronteras entre los géneros. Sus imágenes de San Juan Bautista, cuya belleza de efebo suscitó el afecto de Herodes, hacen eco a la tradición escrita e iconográfica muy codificada que lo presenta a menudo como un personaje ambivalente y enigmático. En el *San Juan Bautista* del Louvre (hacia 1513-1516), el juego de ocultación / desocultación transcribe un discurso sobre el género. Lo que, del busto desnudo, disimula el brazo derecho de San Juan, lo desvelan por otra parte la cabellera rizada, lo pulposo y voluptuoso de la carne desnudada y la misteriosa sonrisa de suavidad incomparable. La ambigüedad está duplicada por el contraste entre esa indeterminación y la autoridad que emana del dedo levantado, que parece aleccionar.

En conclusión, es cierto que el arte renacentista intentó conciliar el ideal estético y moral del platonismo con la tradición normativa aristotélica y bíblica, rehabilitando el modelo mitológico de belleza andrógina. Sin embargo, el ideal platónico no dejó desde entonces de degradarse. El hermafrodita, desprovisto de los atributos divinos de sus orígenes, estigmatizado como ser híbrido, de sexualidad monstruosa, amenazador del orden social y moral, siguió suscitando ora el miedo y la repulsa, ora la fascinación.

Y en eso llegó Salvador Dalí, artista transformista, de personalidad ambigua. Consciente de que hasta la fecha *sólo los griegos habían logrado crear la imagen de un hermafrodita perfecto, verdaderamente bisexuado*, él va a recoger el guante, esforzándose por igualar a sus modelos antiguos.

Amante del disfraz y del travestismo, de la confusión polimórfica, el artista deja sus creaciones plásticas abiertas a todas las combinaciones y metamorfosis, así como a una multiplicidad de lecturas, cultivando con fruición la paradoja, la contradicción y la ambigüedad. En las tres primeras décadas de su vida, Dalí cultivó su apariencia de andrógino, como lo demuestran las fotos. En su obra circula reiteradamente la figura del hermafrodita, que es la metáfora más radical de la ambivalencia e indeterminación. Nos servirán de hitos en la exploración de la escritura daliniana de la transgenericidad algunas de esas imágenes mentales que plasmó en sus creaciones plásticas.

El espanto ontológico y el sexo ausente: las figuras del doble y el erizo de mar

Dalí habla, escribe y pinta sobre sus fracturas identitarias, los espectros que rondan a su alrededor, sus fantasmas metamorfosistas y su sexualidad con libertad y precisión impresionantes. Al borde del abismo, elabora una serie de estrategias para conjurar sus terrores sexuales, mediante el inédito instrumento mental y técnico que inventó tempranamente, el método *paranoico-crítico*⁹, que le permitirá apoderarse de los elementos amenazantes de la realidad para dominarlos, estructurarlos, y así, salvarse del aniquilamiento ontológico.

Hasta su providencial encuentro con Gala y su expulsión brutal de la casa paterna en 1929, vivió Dalí presa de un doble terror, el de su desaparición como sujeto y el de la amenaza caníbal originada por la asimilación del coito a una devoración. Considerado como el sustituto imperfecto de un hermano luminosamente inteligente, el otro Salvador muerto seis meses antes de que naciera, percibiendo su cuerpo como un cadáver roído por los gusanos, se fue inventando una genealogía fantástica para escapar de su condición de no-persona, como primera etapa de la construcción mitológica de la divina pareja Gala-Dalí. Subvirtiéndolo el orden natural, el pintor decretará que se había engendrado a sí mismo (“Salvador Dalí fue inventado en un vientre creado por Salvador Dalí. Soy a la vez mi padre, mi madre y yo, y quizás un poco de lo divino.”¹⁰), iniciando así

⁹ Sobre esta cuestión, remito al gran texto literario de Dalí, 2004a: *passim*, al que me refiero en la ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Sociocrítica de San José (Villacèque: 2008).

¹⁰ Citado por Millet (2005: 125).

un autobiografismo delirante que cultivará toda su vida. Su lienzo *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943) transcribe exactamente ese proceso de autoalumbramiento. El personaje de Geopoliticus es un hermafrodita de sexo incierto, debido a la hoja de viña que lo disimula, un hombre-mujer, madre y padre a la vez del niño al que lleva de la mano y del nuevo Dalí por nacer. Recalquemos la presencia del doble – aquí de Dalí –, recurrente en toda su obra. El nombre del personaje puede remitir a las aptitudes políticas excepcionales que en *El Banquete* se le atribuía al ser bisexual, por estar alejado de la guerra de los sexos que suele distraer a los heterosexuales.

A esta dificultosa construcción de su identidad como sujeto debido a la presencia espectral del gemelo nefasto y a obsesiones ancladas en las etapas más arcaicas del desarrollo infantil, se agregaba una desorientación respecto de su identidad genérica. Su instisfecha madre vestía a menudo al joven Salvador de niña, como lo muestran algunas fotografías contemporáneas. En aquel contexto familiar de hondas fracturas e incertidumbres identitarias, el inconsciente del joven Dalí se habrá poblado de fantasmas que más tarde proyectaría en la tela de sus obras.

En 1950, pinta un lienzo de proporciones reducidas y título prolijo, una de sus obras más enigmáticas, *Yo mismo a la edad de seis años, cuando creía que era una niña, levantando con suma precaución la piel del mar para observar a un perro durmiendo a la sombra del agua*. En un paisaje indefinidamente reproducido en su obra, la bahía de Port-Lligat con su peñasco emblemático, se inscribe el tema daliniano fantástico de “*la piel del mar*” con el perro dormido debajo. La idea de “*la piel del mar*” parece haberla tomado del poema “*Estampas del mar*” de García Lorca (*Suites*, 1921). El ser rubio pintado con técnica hiperrealista, que más se parece a un angelito que al niño moreno de las fotos, está dotado de un sexo femenino. ¿Expresión de la confusión e inquietud respecto de su sexo, representación imaginaria del *sujeto del deseo*? El enigma de este texto pictórico queda abierto a varias interpretaciones.

Lo que narra ese lienzo de la infancia del pintor es el drama íntimo de la ambigüedad identitaria, quizás la tortura de una naturaleza femenina apresada en un cuerpo de varón y la lucha que debió de darse en el joven Salvador entre el *sujeto cultural* y el *sujeto del deseo* (Cros: 1995, *passim*). Imaginamos a qué grado de confusión habría llegado, asediado de tal modo por su doble espectral, su hermano Salvador, y su doble femenino

fantasmal. En esta etapa de su biografía se pone en marcha un proceso mental estructurado en torno a los conceptos de duplicación y reversibilidad, traducido artísticamente en la declinación infinita de figuras del doble.

Por otra parte, poseer dos sexos intercambiables es como no poseer ninguno. Es lo que parece decir la obra realizada en 1954, *¡Dalí!, ¡Dalí!*¹¹. Más allá de las diferencias (se trata ahora del autorretrato hiperrealista de un Dalí de cuerpo varonil, perfectamente reconocible por el emblemático bigote), el lienzo está en relación especular con la obra anterior: un Dalí niña, situado a la derecha del cuadro precedente, frente a un Dalí hombre y adulto, arrodillado a la izquierda. Claros indicios de intertextualidad son la piel del mar debajo de la cual está dormido el perro y los peñascos de Port-Lligat. Un elemento central insólito, turbador, reintroduce también en este lienzo de 1954 la intersexualidad. Se trata del erizo marino de proporciones desmesuradas. Responde simétricamente al caracol marino de los niños, pero con un significado nuevo, ya que problematiza doblemente la identidad sexual del sujeto representado: el animal marino oculta por completo el sexo del personaje y además, pertenece a una especie *hermafrodita*¹². Este autorretrato entra así en la red intertextual tejida por el pintor, dialogando asimismo con el *Geopoliticus* de 1943 de sexo obliterado.

Por fin, en aquel mismo año de 1954 pinta Dalí *Los dos adolescentes*, lienzo igualmente enigmático, que también entra en correspondencia con los que se acaban de analizar. Los personajes, desnudos como los precedentes, están cara a cara al borde del mar. El de la izquierda, sentado relajadamente, es rubio y sus atributos masculinos están trazados con precisión. Su boca entreabierta indica que está conversando. A la derecha, su interlocutor está de pie. Su cuerpo es esbelto y su postura afeminada. Ostenta una abundante cabellera oscura que lo podría identificar como una nueva representación del pintor. Llamen la atención su rostro totalmente borrado y su aparato genital igualmente desdibujado, el cual, por contraste con el de su compañero, remite nuevamente a una identidad ambigua, y esboza la figura de un *hermafrodita*. Los indicios acumulados

¹¹ Lleva un título completo esta pintura: *Dalí desnudo, en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala*.

¹² Este indicio de ambivalencia sexual se puede relacionar con un episodio autobiográfico significativo. Cuando le expulsó el padre de la casa familiar, Dalí se rapó la cabeza. En una foto contemporánea, se le ve con un erizo de mar coronándole el cráneo y una estrella marina en el pecho.

orientan hacia una interpretación de la escena como un episodio crucial de la biografía del artista: la estancia de García Lorca en casa de los Dalí en Cadaqués en la primavera de 1927. El momento corresponde al cenit de la amistad entre los dos jóvenes, unidos por profundas afinidades literarias y artísticas, y sus enardecidas conversaciones sobre la antigüedad grecolatina o el erotismo de la iconografía católica; momento también en que el joven Salvador temía dejarse sumergir por las fuerzas del Eros, si cedía al deseo del poeta granadino (véase Sánchez Vidal : 2009, *passim*).

Concluiré este primer recorrido a través de las representaciones dalinianas de la ambigüedad sexual, destacando algunos puntos relevantes. En primer lugar, todas dan fe de un período de la biografía del pintor marcado por el terror a la amenaza de aniquilamiento, la inestabilidad y fractura identitarias, el desdibujamiento de las fronteras genéricas, y la extraordinaria facultad del artista para desdoblarse y metamorfosearse en los múltiples avatares de sí mismo. La lectura cruzada de estas tres obras sugiere una multiplicidad de identidades sexuales, que no está del todo alejada de las propuestas subversivas que la autora de la *Disputa en el género* enunciaría unos cincuenta años después: diseminación y difracción del sexo, masculino, femenino, neutro, disfrazado, intercambiable, diferido, ausente, abolido.

El sexo indefinido: la erótica mística daliniana

Muchas figuras humanas creadas por Dalí suelen moverse en el caos de la indistinción primordial, donde los elementos, cielo, tierra y mar, desdibujan sus fronteras y se interpenetran. Suele llamarlas *invisibles*. Son muchos sus retratos y autorretratos de personajes invisibles, de *rostros ocultos* – título de su única novela –, cuyo más recurrente quizás sea el de García Lorca, que dialogan con las figuras *visibles*.

La belleza de lo monstruoso y la violencia de los estereotipos

La etapa siguiente de la construcción de la identidad del artista va a pasar por un delirio furiosamente dionisiaco, que coincide, a partir de los treinta, con su encuentro con Gala, la vida matrimonial de la pareja, el descubrimiento de la sexualidad y la reapropiación del propio cuerpo diseminado. Si aceptamos la definición calderoniana del monstruo

como el encuentro ilógico en un mismo cuerpo de dos especies o figuras heterogéneas, al propio Dalí se le puede considerar como un híbrido de múltiples avatares. Van a abundar desde entonces obras caracterizadas por un erotismo desenfrenado, asociaciones escabrosas, inversiones carnavalescas, por la irrupción de monstruos antropozomórficos y figuras anamórficas. La escritura pictórica de Dalí va a subvertir en permanencia el orden natural. Inicia este ciclo de las hibridaciones el frontispicio del texto surrealista de 1930, *La mujer visible*, ejemplo significativo de su estética de lo monstruoso. Representa una multitud de cuerpos híbridos entreverados en una masa indistinta de la que se destaca un ser de facciones y sexo netamente varoniles, y cadera y pecho no menos marcadamente femeninos. El símbolo eucarístico irradia en medio las figuras monstruosas, prefigurando la estética calderoniana de la heterogeneidad que caracterizará las grandes obras del ciclo místico a partir de fines de los cuarenta. Los seres híbridos dalinianos no llevan el sello infamante que en la visión judeocristiana estigmatiza a los *sodomitas*¹³. Se ajustan más a la estética dionisiaca grecolatina, que exalta el cuerpo monstruoso y erotizado de los centauros o sátiros.

En 1950, realiza Dalí *La Creación de Eva*, que pone en escena a un ser completo, bisexual, de cuyo cuerpo se separará la primera mujer. Llama la atención por lo monstruoso de la figura de Eva, el dinamismo del conjunto y la violencia de la representación de aquel momento inaugural de la historia de la humanidad y del androcentrismo judeocristiano: el de la Gran Sección. Esta fantástica “lección de anatomía” de Dalí se aparenta a una imagen de disección con los pedazos de carne arrancados. Es también la manifestación de su rechazo constante de la violencia física, inherente a la Gran Separación y a la eterna guerra de los sexos. Logra Dalí dar vida y movimiento a la escena primordial, figurando dos pares de dobles a partir de una figura triple: Adán dormido a la derecha, Eva a la izquierda y entre los dos, salida de la costilla adánica, una figura mixta, hombre, mujer y monstruo.

El erotismo místico de Dalí: el sexo de los ángeles y el rostro oculto de Lorca

Siendo lo híbrido indicio y atributo sagrado de lo divino, el ángel, ser híbrido por antonomasia, aparece como una figura de primer plano para este estudio. Paradigma de la

¹³ Sobre la temática del monstruo y de la figura del híbrido remito nuevamente a los enfoques decisivos del Maestro Cros (1992 y 1995).

belleza y de la pureza, mediador o custodiador, el ángel de sonrisa inefable es un andrógino en la iconografía religiosa. Se dice que no tiene sexo, es decir que los tiene los dos. Entre los seres híbridos ideados por Dalí, el ángel, omnipresente tanto en sus conversaciones y sus escritos como en su creación plástica, ocupa un lugar privilegiado. Su relación con el mundo (arc)angélico es asidua y fuente constante de inspiración¹⁴.

El puente roto y el sueño, lienzo realizado en 1945, es un ejemplo significativo de su reescritura transgenérica de la iconografía religiosa. Se trata de un ángel sexuado triplemente transgresivo: está desnudo, ostenta un sexo masculino y está besando a una mujer también desnuda. Como en el siglo XIX lo hiciera su maestro admirado Ingres, quien dibujó ángeles desnudos con sexo femenino, Dalí suele erotizarlo todo. Su imagen escabrosa podría representar a un diabólico Ángel de Sodoma, a uno de los caídos expulsados del Paraíso. El puente “roto” simbolizaría la ruptura del pacto, la transgresión de la ley. Es difícil eludir aquí la ambigua y enigmática amistad que unió al Poeta y al Pintor entre 1924 y 1929, concretada por una colaboración artística fructuosa, un largo epistolario, un intercambio de poemas y la aparición reiterada del *rostro oculto* de Lorca en la obra pintada de Dalí. El granadino se le aparecía como un ser deslumbrante y surreal, a la par fascinante y maléfico, una suerte de *ángel mefistofélico*. Por otra parte, hay testimonios de que para el poeta, el joven pintor, que lucía entonces un aspecto andrógino, era como un *ángel de la guarda*.

Unos quince años más tarde, en pleno ciclo místico, el artista catalán crea un objeto motorizado hecho con metales y piedras preciosos, *Crucifixión angélica*. Representa a un ser de formas femeninas y pelo rubio, crucificado sobre una cruz de coral, ella misma encajada en una cruz hueca de oro. El efecto es asombroso, y el significado ambiguo. Hay un doble desplazamiento de efecto sacrílego, en primer lugar del orden clasificatorio de los géneros, ya que un ángel rubio y andrógino se substituye a la figura de Cristo, y en segundo lugar de la función teológica y didáctica de la pasión crística: he aquí un objeto de finalidad comercial destinado a los mismos mercaderes que Jesús expulsara del Templo.

¹⁴ En mayo de 1953 escribía lo siguiente en su *Diario de un genio*: “Estuve dibujando [...] seis rostros de ángeles matemáticos, explosivos, de una belleza tan grande que quedé agotado y dolorido.” (Dalí, 1996: 95). El subrayado es mío.

Si proseguimos la exploración de la bisexualidad en la obra de Dalí, llegamos a la figura central del Salvador, magistralmente representado por él en algunos de sus grandes lienzos místicos (*Cristo de San Juan de la Cruz*, *La Última Cena*, verdadero diálogo con la de Leonardo, etc.). Al integrar la doble identidad de Hombre y de Dios, es Cristo la figura más radical y emblemática del híbrido. Una de las representaciones más impresionantes y enigmáticas del Salvador es la obra expiatoria pintada en 1962, tras las terribles inundaciones que asolaron la región catalana del Vallés, *El Cristo del Vallés*, otra de las imágenes místicas de Dalí que dialogan íntimamente con Leonardo da Vinci. La figura crística de tonos pardos y blanquecinos, esfuminada, vaporosa a la manera del maestro italiano, parece flotar en un espacio indeterminado, irradiando desde el interior. Contrastando con esta indistinción, dos elementos se destacan por la precisión del trazo: la llaga emblemática y el lugar del sexo. El logro del encuadre, que corta el cuerpo por debajo de la pelvis, produce efecto y sentido, dirigiendo la mirada del espectador hacia ese punto neurálgico. El trapo irrealista que lo disimula al mismo tiempo lo revela. El análisis, que desemboca en el texto semiótico ocultación/desocultación, conduce a problematizar el sexo de Cristo, haciendo dialogar esta obra con *¡Dalí!*, *¡Dalí!*. La audacia sacrílega de Dalí no conoce límites. Asombrosamente, la contigüidad del taparrabo con la llaga sangrienta evoca un sexo lastimado, que superabunda en el tema de la Pasión. Con esta figura realiza el pintor un *Cristo cósmico* flotando en un espacio indistinto, infinitamente dolorido y radicalmente transgresivo.

En conclusión de esta parte, se puede recalcar la predilección de Dalí por las figuras ambiguas o híbridas de la transgresión, el erotismo equívoco de los cuerpos místicos. Se relaciona éste con un período de su biografía evocado reiteradamente y el diálogo apasionado que mantuvo con Lorca acerca del erotismo de los iconos católicos, en particular el de la figura de San Sebastián sobre la que estuvo investigando el pintor entre 1926 y 1927¹⁵. Los dos compartían el mismo concepto de “*sensualidad espiritual*” y la misma tendencia a la erotización de la imagen. Lo que estaba en germen en aquellos años veinte conocerá una explosión a partir de los cuarenta, cuando Dalí se dejará poseer por un verdadero delirio erótico-místico, dejándose guiar por su “pincelada arcángelicamente milagrosa” (Dalí, 1996: 84).

¹⁵ La versión española del luminoso texto “San Sebastián” dedicado al poeta se publicó en *Gallo. Revista Granadina* en 1927. Dato relevante, en 1943 Dalí pintó un *San Sebastián andrógino*. Sobre el diálogo Lorca-Dalí y el tema del San Sebastián, remito nuevamente a Sánchez Vidal, 2009: *passim*.

El Banquete de Dalí: una mística mediterránea

Como se ha podido observar desde el principio, no hay solución de continuidad entre la inspiración mística de Dalí y su culto exaltado de la estética grecolatina. Platón le había abierto con sus teorías sobre el amor unas perspectivas infinitas. Su mente y su pincel siempre circularán libremente entre los dos sistemas en un diálogo permanente. Lo primero que lo relaciona con el mundo antiguo es básicamente el rincón del Mediterráneo catalán donde se instaló con Gala a partir de los años treinta, “los espacios homéricos” de Port-Lligat, como solía llamarlo, mar arquetípico del nacimiento divino para los griegos. Situado a proximidad de las ruinas helénicas de Ampurias, es el lugar emblemático y vital de su renacimiento y la fuente permanente de inspiración, allí donde se desata libremente su delirio dionisiaco.

En segundo lugar, el modelo estatuario griego que estableció para la posteridad el canon de belleza va a ser para él la referencia básica. Desde que todavía niño admiraba a la *Venus de Milo* reproducida en su plumero de colegial, figura que luego el mismo reproducirá vertiginosamente, como en *Torero alucinógeno* (1970), entre Dalí y el arte helenístico se trama una verdadera historia de amor. Unas afinidades misteriosas le vinculan a la estatuaria antigua, experimentando con su creación plástica la misma relación de amor que la del escultor helénico con su “*signum*”, es decir su representación. Ambos divinizan sus creaciones. Le fascina a Dalí el trabajo del escultor, que con su “instrumento de castración [...] rompe, corta, talla, [...] define los límites, bordes o fronteras” (Serres, 1989: 148-149), y sin embargo es capaz de desafiar su propio arte esculpiendo al Hermafrodita, el ser en el que se desdibujan las fronteras entre los géneros.

En el Mediterráneo “homérico” donde crea Dalí, el sexo es indisociable de la belleza y la divinidad, trilogía que funcionará según una multiplicidad de combinaciones. La pareja Gala-Dalí vive en Port-Lligat rodeada de figuras mitológicas. Entre ellas, la del hermafrodita se reencarna en el cisne familiar, que, significativamente, pertenece a la especie ambisexual, como el ya aludido erizo de mar. Si cotejamos la foto en la que Dalí se pone en escena desnudo abrazado con un cisne en Port-Lligat, con el lienzo famoso

de *Leda atómica*¹⁶, ambos de los años cuarenta, notamos como estas dos imágenes de acoplamientos simbólicos construyen una relación especular de simetría inversada. A la hora de elaborar su propia mitología, irrumpe la figura primordial de huevo de la creación. “*In ovo omnia*” (“Todo salió del huevo”), escribía Ovidio a principios de las *Metamorfosis*, evocando la creación del mundo. El huevo será definitivamente el emblema del pintor. La reescritura daliniana del mito del *huevo inmortal* de Leda, procedente de su unión con Zeus disfrazado de cisne, se sobrepone al mito del *hombre nuevo* evocado anteriormente con el lienzo de 1943, *Geopoliticus*, anunciando el segundo nacimiento del pintor en el que los papeles de la pareja se entreveran e intercambian, como en tantos mitos grecolatinos: el marido es hijo de su esposa y madre. Del huevo de ésta, ambos van a renacer bajo la forma de los *Divinos Mellizos*, en un nuevo avatar de la leyenda de los dos pares de gemelos, Clitemnestre/Pólux y Helena/Cástor. En esta etapa decisiva del proceso de autodivinización de la pareja, el espectro de la devoración vinculado con el acto carnal ha sido definitivamente vencido.

En esta tercera parte, se ha impuesto reiteradamente la figura de la mediación, antes evocada con los ángeles. La de la cultura antigua, primero, que se infiltra en la vida y en la creación del artista como una figura de la eterna belleza enigmática. En segundo lugar, la del hermafrodita inventado por aquélla, figura de la mediación por antonomasia en el mundo griego en virtud de su bisexualidad. Ella es la que inviste el cuerpo asexuado de Gala-Leda y el cuerpo andrógino de Dalí, los dobles inseparables, intercambiables. En el “*Banquete*” daliniano de Port-Lligat, el diálogo entre el sexo, la belleza y la divinidad se abre a la sublime dimensión del amor.

Narciso Hermafrodita o el sexo reconciliado

Dos figuras a la vez arquetípicas y familiares hostigan a Dalí desde que empezó a pintar, ambas heredadas de los griegos, Hermafrodita y Narciso. Entre las dos van a establecerse unas correspondencias que he tratado de rastrear en los escritos y las pinturas del artista.

¹⁶ En el XI Congreso, dediqué a esta obra un capítulo de mi ponencia (Villacèque, 2008: 152-156).

El Hermafrodita: doble sexo, doble belleza

En la visión platónica, el hermafrodita o andrógino representa un ideal de Belleza, es decir de Bien. La meta de Dalí va a ser acercarse a él. En una de sus tentativas, realiza un boceto en tinta roja que intitula en francés *Hermaphrodite. L'esthétique est le plus grand mystère terrestre* (ilustración nº2). Lo crea en 1949, el mismo año que su *Leda atómica*, en su espacio mítico de Port-Lligat. La presencia del pedestal sobre el que se yergue la espigada figura central de rasgos y garbo afeminados, es un evidente homenaje al insuperable modelo griego de perfección formal y espiritual. Pero esta representación daliniana de la bisexualidad ofrece otras perspectivas hermenéuticas. En primer lugar la duplicación del personaje la abre al juego especular, y por tanto convoca a otras figuras ambiguas, particularmente a uno de *Los dos adolescentes* del lienzo ya evocado, el de la derecha, plasmado él también en la misma postura afeminada y con el mismo brazo derecho levantado voluptuosamente. Además, la reunión en el mismo marco de los dos *mismos* remite al mito de los seres dobles de los orígenes narrado por Aristófanes. Como en *La Creación de Eva* contemporánea de esta obra, parece haber captado el pintor el momento dramático de la Separación, allí de los sexos, aquí del doble andrógino primordial. Para Dalí como para Platón, la búsqueda de la otra mitad de la que cada ser fue separado por la divinidad es el verdadero motor de la creación y del amor. El *Hermafrodita* convoca asimismo al *Geopoliticus*, que le precede cronológicamente y cuyo cotejo permite apreciar por una parte la evolución de las formas hacia un trazo más depurado, pero sobre todo la desocultación del sexo, que en las demás imágenes analizadas anteriormente estaba obliterado. Como el *Hermafrodita dormido* del Louvre (ilustración nº1), el de Dalí ostenta, además de una abundante cabellera, un sexo masculino perfectamente delineado.

Ahora detengámonos en los dibujos y en las anotaciones de trabajo redactadas en francés que acompañan en la parte derecha a esta doble figura. Los primeros representan unos motivos ornamentales rebuscados (uno de ellos lleva una cruz en el centro) y una iglesia en miniatura con cúpula coronada por la cruz y unos ángeles triplicados que sueñan la trompeta. La profusión de los motivos contradice el clasicismo acendrado de la estatua. En el texto, muy difícil de descifrar, se leen las palabras “cruz” y “misterio”.

Aquí estamos en presencia de un doble discurso aparentemente contradictorio, la estética clásica confrontada con el barroco calderoniano. En realidad, su *Hermafrodita* transcribe una de las aspiraciones espirituales y artísticas más profundas de Dalí, la de reconciliar y sintetizar sus dos fuentes de inspiración mayores, el canon clásico de belleza y la sensualidad mística católica, lo que logrará en sus obras maestras mediante la *erotización de la imagen*. El milagro daliniano consistió quizás en conciliar el sentimiento de expansión oceánico con el rigor matemático del Número de Oro. En virtud de su capacidad ilimitada para borrar las fronteras entre los géneros y circular libremente entre los sistemas, Dalí el *católico neoplatónico* afirma su singularidad de místico mediterráneo revitalizador de los grandes mitos grecolatinos de los orígenes. El Hermafrodita daliniano es una figura *interdiscursiva* en la que la experiencia griega del Ser Perfecto coincide con la mística del matrimonio con Dios, es decir en ambos casos con un ser intersexuado. Dalí ha entendido la lección de Sócrates en *El Banquete*: si el andrógino es superior a los seres unisexuales es porque, al dotarle de ambos sexos, los dioses acrecentaron en él la belleza y la virtud.

Gala-Dalí: la metamorfosis del mito original

En Dalí se da una síntesis entre la búsqueda platónica de la belleza y el autoerotismo de la imagen propia, que convoca inevitablemente a Narciso, figura del mimetismo originario, sujeto y objeto de su propio deseo, figura a la vez mítica y modernísima. Sin embargo, al encontrar su doble en la persona de Gala, va a empeñar el último combate contra su atracción mórbida hacia el abismo, contra su Narciso. El mito antiguo expresivamente narrado por Ovidio, que convoca los fantasmas de la homosexualidad y del onanismo, le inspiró una de sus pinturas más espectaculares y enigmáticas, realizada entre 1936 y 1937, *La Metamorfosis de Narciso*, primer resultado concreto obtenido mediante la aplicación de su método paranoico-crítico. Su realización coincide con un período de gran desequilibrio psíquico. Atormenta también su conciencia el no haber persuadido a Lorca a abandonar España para ponerse a salvo. El asesinato del poeta hace resurgir en las obras pintadas en aquellos años el *rostro oculto* de su antiguo amigo. La estructura doble vuelve a aparecer en este Narciso genialmente duplicado. El adolescente inclinado sobre su reflejo en el agua mortífera se transmuta en una mano

cadavérica que sostiene un huevo de donde brota la flor de narciso. En el fondo se alza a la derecha el cuerpo estatuario de un esbelto efebo, de porte andrógino, que se anticipa al *Hermafrodita* de 1949. Entre los personajes desnudos del grupo heterosexual que aparece en el fondo entre los dos, se destaca, a modo de contrapunto de la dominante heterosexual, un personaje de espaldas como la estatua. Podría ser el poeta asesinado. Aboga por esta hipótesis la publicación en aquel mismo año 1937 de un bellissimo poema epónimo, que es un comentario de su pintura y al mismo tiempo un diálogo *post mortem* con Federico. En él recoge como un eco trágico los versos del magnífico soneto del poeta titulado *Narciso*, compuesto en 1925, en plena época de intimidad entre ambos amigos precisamente el mismo año de la composición de su *Oda a Salvador Dalí*¹⁷. Significativamente, el pintor especifica en una nota que la metáfora de los “desembarcaderos de sangre” es una cita de *Poeta en Nueva York*. Otras imágenes lorquianas pasaron al texto del pintor, como la plata líquida, la llaga, el color amarillo. La sangre evocada poéticamente por ambos se derrama también en el lienzo, invadiéndolo, como una cita redundante de los versos del amigo trágicamente desaparecido. En este intenso y dramático diálogo intertextual e interpictórico, de lo que se trata es del abismo mortal de la alteridad que se abre en el seno mismo de Narciso, quien, privado del Uno, no tiene salvación.

Pero durante la crisis tremenda que vive en aquel entonces, Gala permanece a su lado. Ella y la paranoia-crítica van a salvarlo de la psicosis, como se desprende del texto siguiente, en el que define Dalí su nuevo método.

De una manera general, se trataría de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y de los materiales más delirantes, con el fin de hacer más tangiblemente creativas *mis ideas más obsesivamente peligrosas*. Este método sólo funciona a condición de poseer *un motor blando de origen divino, un nucleus vivo, una Gala – y no hay más que una.*” (Dalí 2005: 196. El subrayado es mío, S. V.).

En su ciclo anterior, el artista vivía un amor autárquico, que irradiaba en sí y para sí. El Narciso daliniano es un artista, un creador, que sabe que el Narciso mitológico posee un

¹⁷ El soneto [“Narciso”] del poeta y su “Oda a Salvador Dalí” figuran en García Lorca, 1960: 545 y 549-553; el poema del pintor en Dalí, 2008: 296-301. Sobre la cuestión del Narciso, véase Alexandrian, 2003.

objeto, el *fantasma*, o sea la *representación*, y ha descubierto que el Otro es la representación del Yo. Finalmente, desde el principio de esta exposición no se ha hablado sino de *representación de la alteridad* que se abre en el seno de lo *mismo*. Mediante el instrumento paranoico-crítico, Dalí va a re-trabajar su imagen autoerótica y utilizar sus fantasmas para neutralizar la fascinación mortal del narcisismo y transformarla en principio creativo y vital de reconquista del cuerpo y de la identidad. Reorganizando el mito original, desplaza definitivamente al espectro del otro gemelo que no había cesado de hostigarlo, es decir el dioscuro lorquiano, en beneficio de su doble femenino, su otro yo absolutamente decisivo, su *divina melliza*. Los versos finales del poema sellan el triunfo de Gala, y al cabo del largo proceso de metamorfosis, el advenimiento del Ser Perfecto, Unificado en la plenitud de la verdadera belleza y del amor auténtico, el mismo que anunciara el Evangelio gnóstico de Tomás.

Cuando esa cabeza se raje,
cuando esa cabeza se agriete
cuando estalle esa cabeza,
brotará la flor,
el nuevo Narciso,
Gala -
mi narciso.

(Dalí, 2004: 301. La traducción y el subrayado son míos, S. V.).

Ha triunfado definitivamente el deseo erótico de la fascinación suicidaria y de la insatisfacción originaria. El Narciso trágico se ha metamorfoseado en un Hermafrodita apoteótico: *un solo cuerpo, un alma única y una doble belleza*. Los mitos de Aristófanes y Ovidio se han encarnado en la realidad.

CONCLUSIÓN: INTERSEXUALIDAD E INTERCULTURALIDAD

Sacaré unas conclusiones de las observaciones precedentes. Dalí nos ha ofrecido un recorrido interdisciplinario e intercultural a través de los múltiples avatares de la figura del Hermafrodita. Ésta se impone como la *figura interdiscursiva* por antonomasia. *Sujeto cultural* atravesado por múltiples discursos pertenecientes a distintas culturas, cate-

gorías y disciplinas (sistemas mítico-religiosos, filosofía, literatura, estética, biología, psicoanálisis, sexología y, por supuesto, plástica), el Hermafrodita o Andrógino transcribe también a la perfección la metamorfosis que preside todo acto de creación, la ambigüedad inherente al arte que oscila en permanencia entre el caos de la indistinción y la plenitud de la forma perfecta.

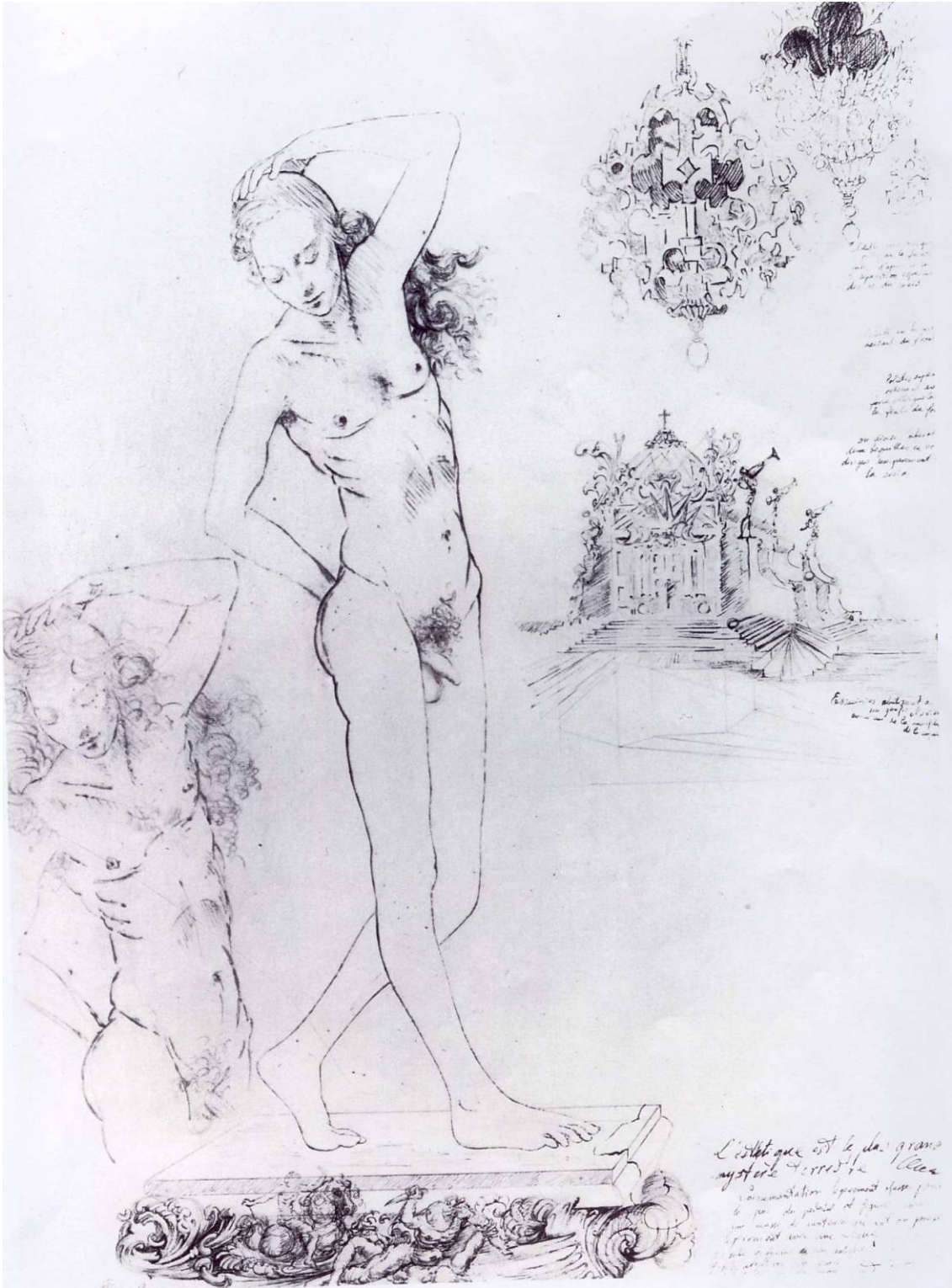
El Dios de Dalí, como el de Ovidio, es un arquitecto y un creador plástico. A través de las metamorfosis de su imagen, el pintor aspira a crear la *imagen perfecta* transmutando la materia y las formas. Para alcanzar aquella meta ideal, echó mano el pintor de todas las artes y disciplinas haciéndolas dialogar en un concierto singular. Entre todas las artes, halló indudablemente el modelo paradigmático en la inmortal estatuaria antigua. Dalí-Pigmalión moldeó incansablemente su propia imagen y la de Gala en una relación autoerótica inaudita, que plasmará en la figura a la vez completa y radicalmente híbrida de un *Narciso Hermafrodita*, manifestando así el poder ilimitado del artista, que es de esencia divina y quebranta los límites que al común de los mortales impone el orden de los géneros.

Hay que recalcar también el gesto precursor de Dalí. Al instaurar una nueva alianza entre lo masculino y lo femenino y desdibujar las fronteras del género, se anticipó a las tendencias “transgénero” más recientes lideradas por Judith Butler. Dalí fue *queer* por adelantado. La poética daliniana de la transgresión sexual se enraíza en lo más arcaico de nuestra estructura mental, el recuerdo de la gran *Sección* de los orígenes. El Hermafrodita de Dalí es producto de un combate entre el *cuerpo sexuado* y el *cuerpo sexual* o erotizado, una figura salvadora, que le permitió exorcizar la violencia de los estereotipos generados por la diferenciación primordial. Su postura es radicalmente transgresiva y crítica, la voluntad de no dejarse encerrar en el monolitismo de un papel asignado por un sistema de pensamiento que establece una relación inmutable entre sexo y género. ¿Cómo extrañarse entonces que el espectro de Federico, mártir del amor imposible, le haya rondado toda la vida?

Por fin, la exploración de las obras seleccionadas ha permitido poner de manifiesto dos estructuras de mediación, la mitología grecolatina y el misticismo católico. La proeza del artista consistió en haber asociado y sincretizado en unas imágenes singulares la erótica pagana y la erótica cristiana. El subtítulo de su *Hermafrodita – La estética es el mayor misterio terrestre* – (ilustración nº2) cobra ahora un sentido luminoso. Por

mediación de la cruz, el cuerpo erotizado del efebo *intersexuado* entra en diálogo *inter-
textual/interpictórico* con el cuerpo místico erotizado de un San Sebastián ícono gay,
por ejemplo, o el del *Cristo del Vallés*, o el de cualquier otra figura santa o angélica sa-
lida del pincel del catalán.







ÍNDICE ICONOGRÁFICO

1. *Hermaphroditite endormi (El sueño de Hermafrodita)*, escultura romana de mármol, siglo II D. C. con colchón del Bernini, 1619, copia de una obra griega del siglo II a.C., Musée du Louvre, París.
2. Filippino Lippi, *Tres arcángeles y Tobías* (1480-1482), pintura sobre madera, 100 x 127 cm, Galleria Sabauda, Turín.
3. Leonardo da Vinci, *San Juan Bautista* (entre 1513 y 1516), pintura sobre madera, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, París.
4. S. Dalí, *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943), óleo sobre tela, 46 x 52 cm, colección de A. Reynolds Morse.
5. Dalí a la edad de 4 o 5 años vestido de niña, fotografía sin fecha.
6. S. Dalí, *Yo mismo a la edad de 6 años, cuando creía ser una niña, levantando con suma precaución la piel del mar para observar a un perro durmiendo a la sombra del agua* (1950), óleo sobre tela, 27 x 34 cm, colección Comte François de Vallombreuse.
7. *Ibid.*, *¡Dalí!, ¡Dalí!* o *Dalí desnudo, en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromosomatizada por el rostro de Gala* (1950), *ibid.*, 61 x 46 cm, colección privada.
8. *Ibid.*, *Los dos adolescentes* (1954), *ibid.*, 56 x 65 cm, colección A. Reynolds Morse.
9. *Ibid.*, detalle.
10. *Ibid.*, *La Creación de Eva* (1950), tinta, lápiz, sanguina y acuarela, 24 x 30 cm, colección de Sr. y Sra. Isaac Stern, Nueva York.
11. *Ibid.*, *El Puente Roto y el sueño*, detalle (1945), óleo sobre tela, 67 x 87 cm, colección A. Reynolds Morse.
12. *Ibid.*, *Crucifixión angélica*, objeto motorizado dibujado en 1959 y realizado en 1960 con oro, agujas de platino con diamantes, lapislázuli, coral y topacio, 76 cm de alto, Fundación Owen Cheatham, Nueva York.
13. *Ibid.*, *Jesús joven* (sin fecha), pintura a la aguada, in L. Romero (1980: 331).

14. Ibíd., *El Cristo del Vallés* (1962), óleo sobre tela, 92 x 75 cm, colección Sr. y Sra. Giuseppe Albaretto, Turín.
15. Dalí desnudo abrazando un cisne en Port-Lligat, fotografía de los años 40, in C. Millet (2005: 144).
16. S. Dalí, *Leda atómica* (1949), óleo sobre tela, 60 x 44 cm, colección privada.
17. Ibíd., *Hermafrodita. La Estética es el mayor misterio terrestre* (1949), tinta roja y negra, 28 x 21 cm, colección A. Reynolds Morse.
18. Ibíd., *Metamorfosis de Narciso* (1936-1937), óleo sobre tela, 50,8 x 78,3 cm, The Tate Gallery, Londres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[FI: fuente de mi documentación iconográfica], [fecha de la edición original]

ALEXANDRIAN, S. (2003), *La sexualité de Narcisse*, Paris, Le Jardin des Livres.

BALZAC [1831], (1989), *Sarrasine*, postface de Michel Serres, “L'Hermaphrodite”, Paris, Flammarion.

BIBLE *de Jérusalem* (1985), Paris, Cerf/Desclée de Brouwer.

BUTLER, J. (2007), *El género en disputa*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

CROS, E. (1992), “La représentation de l'Indien: mise en image d'une polémique”, *Imprévue* 1992-1, 1992. *La Découverte comme événement interdiscursif*, Montpellier, Éd. du CERS.

CROS, E. (1995), “Le sujet culturel colonial: l'irreprésentabilité de l'Autre”, *D'un sujet à l'autre : Sociocritique et Psychanalyse*, Montpellier, Éd. du CERS, pp. 41-57.

CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et psychanalyse*, Éd. du CERS.

DALÍ, S. (1928), “San Sebastián”, dedicado a F. García Lorca, *Gallo. Revista de Granada*, Febrero.

DALÍ, S. [1954], (2005), *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard.

DALÍ, S. [1963], (2004a), *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets.

DALÍ, S. [1964], (1996), *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard.

DALÍ, S. [1971], (2004b), *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Paris, Denoël.

DALÍ y GÉRARD, M. (1968). *Dalí*. Barcelona, Blume [FI].

DEBRAY, R. (2003), *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance [FI].

EUGENIDES, J. (2004), *Middlesex*, Paris, Éditions de l'Olivier/Points.

GARCÍA LORCA, F. (1960), *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar.

GARCÍA LORCA, F. (1926), “Oda a Salvador Dalí”, *Obras completa* : 549-553.

L'ÉVANGILE de Thomas (2008), traduit et commenté par J.-Y. Loup, Paris, Albin Michel.

LE MENS, M. et NANCY, J.-L. (2009), *L'Hermaphrodite de Nadar*, Paris, Éd. Crea-phis.

- MILLET, C. (2005), *Dalí et moi*, Paris, Gallimard.
- MORSE, A. R. et LUBAR, R. (1994), *Dalí inattendu. Le musée Salvador Dalí de St. Petersburg (Floride)*, Paris, Herscher [FI].
- OVIDE (1993), *Les Métamorphoses*, édition de J.-P. Néraudan, Paris, Gallimard.
- PASQUIER, A. et MARTINEZ, J.-L. (2007), *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, Somogy Éditions d'Art & Musée du Louvre Éd. [FI].
- PLATON (1999), *Le Banquet*, in *Œuvres Complètes*, t. IV, 2^o p., Paris, Les Belles Lettres.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1996), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- VILLACEQUE, S. (2008), “Literatura y pintura: unas consideraciones acerca del tabú sexual en Salvador Dalí”, actas del XI Congreso Internacional de Sociocrítica, San José, *Káñina*, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Vol. XXXII, 1, pp. 143-166.

**ENTRE LA ESCRITURA Y LA ESCULTURA:
DE LA *CLAUDINE Á L'ÉCOLE DE COLETTE* A LAS CLAUDINAS
DE LAS PRISIONES FRANQUISTAS. UNA LECTURA INTERDISCURSIVA**

Antonia María Mora Luna

Universidad de Granada

Javier Bascuñán Cortés

Universidad de Valencia

[...] Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la
liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos:
Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones, sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folclore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal, sino en la
crónica roja de la prensa local.
Los nadies, que cuestan menos que la bala que los
mata.

Los nadies, EDUARDO GALEANO

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se tendrá como objeto de estudio y como punto de partida dos textos: uno ficcional literario, clave en la literatura francesa de principios de siglo XX; y otro texto –un ejemplar de cantería tallado en piedra– también artístico aunque, como apun-

taba Kant (Kant: 2005), más cercano al sentido de la artesanía y no al sentido de lo que él llama bellas artes, no verbal y tampoco canónico pero no por ello menos importante. A pesar de que los autores hayan elegido soportes y lenguajes diferentes es posible establecer una lectura conjunta. Si desde la semiótica ambos productos son textos portadores de un significado se puede hacer una lectura que comprenda obras tan dispares aparentemente porque ambas tienen la intención y la misión de transmitir un mensaje. Y desde la intención de la transmisión misma de un mensaje determinado es desde donde se puede comenzar a proceder con el análisis sociocrítico. Hay que tener en cuenta que la producción artística de un determinado momento viene condicionada por las circunstancias políticas, sociales e ideológicas del instante en que se produce.

CLAUDINE À L'ÉCOLE O LA PRETENDIDA EDUCACIÓN DE MUJERES CORRECTAS

La primera novela de Colette vería la luz justo recién inaugurado el siglo XX. En este primer momento, en marzo de 1900, aparecerá firmada por Henry Gauthier Villars, más conocido como Willy; algunos años después sería reivindicada por Madame de Henry Gauthier Villars o Sidonie Gabrielle Colette, autora real del texto. Se vendieron 40000 ejemplares en dos meses y 350000 en pocos años más, convirtiéndose así en el gran *best seller* del territorio francés. A esta obra le siguieron cuatro novelas más, dos obras de teatro y todo un gran despliegue de productos varios dotando a Claudine de una línea de ropa propia, cigarrillos, perfumes, cosméticos y otras muchas cosas más. Aunque el ejemplar utilizado en este trabajo pertenece al año de 1959 y a la editorial Sociedad Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, la Claudina que hubo de leer Francisco sería una Claudina publicada en años mucho más remotos y de la que se ha encontrado un ejemplar en el catálogo de la Biblioteca Nacional. Este texto – el de principios de siglo – fue editado en Madrid por Ambrosio Pérez y C^a., en el año de 1903. Como se puede ver, tan sólo tres años después de que se publicara en Francia la obra sería traducida y editada en nuestro país, pero poco o nada se sabe sobre la recepción que pudo tener de este lado de los Pirineos.

Claudine à l'école es la historia de una joven adolescente, de clase burguesa acomodada y huérfana de madre, que decide prepararse para la maestría en una escuela pública. La protagonista contará a modo de diario sus experiencias vividas durante el

periodo de formación: descubrirá que las lecciones más interesantes y divertidas no se encuentran en los libros de texto ni en las enseñanzas que sus maestras imparten, sino que los aprendizajes más atractivos estarán en la vida misma, una vida que pretende ser vivida sin atender a la censura ni a ningún tipo de imposición. Por todos estos motivos *Claudine à l'école* es además una novela sobre la hipocresía. La obra de Colette se desarrolla en el contrariado y paradójico ambiente de un colegio –que también hace las veces de internado– para jovencitas de familias humildes en el pueblo Montigny en Fresnois. Esta niña rebelde de quince años –a la que le alargaron los vestidos porque sus pantorrillas, “atrayendo las miradas, pedían a gritos que se las tapara un poco más” (Colette, 1959: 13)– trata de vivir su historia y proceso de formación mirando más allá de los correctos modos de comportamiento propios de refinadas señoritas, donde las caligrafías perfectas y los bordados pulcros acompañan a lecciones sin sentido. Desde esa otra mirada se puede contemplar que toda muestra de conducta irreprochable esconde prácticas censurables por la sociedad, y que todos los personajes –aunque partícipes de estas prácticas liberadoras pero terriblemente reprimidas– intentarán guardar las celosas apariencias contribuyendo así a llenar el ambiente de un insoportable estado de fingimiento constante. En aquél lugar no aprendieron a ser correctas muchachitas, sino que aprendieron a ser muchachas aparentemente correctas: buenas esposas y maestras que sabían hallar tiempo para esas prácticas, libertadoras para unos y terriblemente libertinas a los ojos de otros muchos. Estas mujeres, al igual que las dobles paredes de la vieja escuela, esconden una dualidad vital donde se pueden encontrar los deseos más primarios y prohibidos. La fuerza y el descaro de esta joven aprendiz de mujer, que no se detendrá ante nada ni ante nadie, junto con la pasión y las ansias de libertad hilvanarán toda la novela.

El texto se abre con una gran violencia y resentimiento por parte de su protagonista: “Me llamo Claudina: vivo en Montigny donde nací en 1884, pero donde no pienso ser enterrada” (Colette, 1959: 11). Claudine, ante la ausencia materna y la paterna permisividad, decide voluntariamente estudiar en el pueblo acompañada de otras jóvenes de inferior clase social. Es en ese lugar donde va a encontrar la diversión que este espíritu libre busca. Por la novela se pasearán, además de los deseos e impulsos de la propia Claudine, personajes masculinos y femeninos a los que la protagonista ofrecerá igual trato: todos ellos serán portadores potenciales de los vicios y los deleites de la carne. El

doctor Dutertre, delegado cantonal –representante del poder que en esos momentos regentaban los hombres de la época– se erige como gran lobo controlador y devorador de las no tan mansas ovejitas:

El buen doctor, tomándome por la cintura, me da media vuelta, colocándome frente a la ventana, y fija sus ojos de lobo en los míos, que yo procuro mostrar cándidos e inocentes. No se me borran las ojeras, y el doctor me pregunta si tengo palpitaciones y sofocación. [...] Entorno los párpados porque me siento estúpidamente acalorada. Él sigue comiéndome con los ojos. (Colette, 1959: 30).

Este juego de seducción irá en aumento hasta que el doctor intenta saciar su deseo carnal robando un beso a Caludine:

[...] Por suerte son las tres, y con tanta luz nadie se propasa. De noche no iría con él ni a la galería de cristales a donde vamos ahora. Le temo como al fuego.)

¿Por qué dice usted que tengo mala cara?

¿No te has visto?

Es el color de mi piel.

Sentado, me sujeta frente a él de pie, apretada contra sus rodillas.

¿Por qué siempre me tratas con desvío? Dí.

¿...?

No te hagas la tonta, ya te conozco. Tienes un encanto que fascina.

(Río estúpidamente. Dios mío, ilumíname. Ofreceme ocurrencias oportunas, porque hoy me siento vacía.)

[...] La verdad, no hay ninguno que te merezca. Pero como eres viciosilla...

Me aprieta los brazos y enseña los dientes; ¡hace mucho calor!, yo preferiría volver a la clase.

Si estás enferma... ¿por qué no me consultas? Puedes ir a mi casa; con calma...

[...] Levantándose me atropella y me besa; no puedo escapar; es muy fuerte y muy nervioso, y en mi cerebro bailan y se confunden mis pensamientos. ¡Bonita situación! Ni sé lo que digo. No puedo entrar en la clase, agitada y encendida, y le siento cerca, decidido a besarme de nuevo... Abro la puerta del patio y corro hacia la bomba para beber. ¡Uf! He de subir y él estará escondido aguardándome. Si me toca gritaré. ¡Vaya!, me ha besado en una oreja, no pudiendo alcanzarme la boca, ese animal! (Colette, 1959: 124-125).

En esta escuela se aprende más picardía que gramática: la suavidad en los modos de hablar, el acicalamiento, todo tipo de sugerencias insertas en unos comportamientos ya estudiados por las muchachas reservan segunda intención. Interesante a este respecto puede resultar la reflexión que Claudine realiza una vez terminada la escena de *acoso deseado*:

Somos estúpidas las mujeres. (Niñas y mayores, todas igual.) ¿Es posible que los "avances pecaminosos" del canallesco Dutertre, me hagan sentir una especie de orgullo? Es humillante para mí comprobarlo. Pero sin querer, pienso: "Cuando le gusto a él, tan experto en faldas, y me prefiere a todas, no seré desagradable ni fea. Es una vanidad, sí. Ya me suponía yo algo atractiva, pero ahora lo he confirmado. (Colette, 1959: 127).

Para sentirse apetecida, guapa, atractiva... necesita de la aprobación de un hombre *experimentado* en dichos asuntos: en los juegos del coqueteo, de la seducción o del anhelado placer. Y lo más significativo: dicha afirmación la enarbola como verdad universal y definitoria del colectivo de mujeres en su totalidad. Rebelde, moderna y liberal en apariencia pero dependiente del otro, en este caso del hombre, para verse construida mujer. La subversión de los valores de la sociedad del momento queda cuestionada en estos pasajes. Así se demuestra el contagio no consciente del sujeto cultural que refleja el período histórico social en el que se encuentra, por muy contradictorio que éste pueda resultar. Y no es casual también que, hacia esa misma época en la que la novela fue compuesta, el movimiento por los derechos de las mujeres en Francia ya tuviera un largo recorrido y afianzamiento. Esta necesidad de reconocimiento de valores y libertades se cuela en la escritura de Colette a pesar de que ella misma afirmara en 1910 que las feministas, término que hace equivaler a sufragista, le asquean (Thurman, 2006: 166). No obstante el sujeto cultural de manera no consciente va a reproducir la ideología propia del momento que le toca vivir. Esto significa escribir y hablar desde una encrucijada donde se enfrentan valores y posiciones. El sujeto cultural del que habla Cros (Cros, 2002) está inscrito dentro de una sociedad y cultura determinadas cuyos valores, a menudo contradictorios, van a venir a manifestarse a través de las palabras, a través de los usos lingüísticos.

Como sustitutas entrarán en escena la señorita Sergent y su ayudante Amanda Lanthenay. Las descripciones físicas de todos y cada uno de los personajes de la novela continúan revelando el apego a lo más carnal, al deseo por el otro con independencia de su sexo:

La maestra me merece otra opinión; presagio mal de su cabeza roja, de su cuerpo bien formado, con caderas redondas y talle ceñido, de su rostro lleno y rubicundo, su nariz respingona, sus ojos pequeños, brillantes, hundidos y desconfiados. [...] Durante las horas de recreo [...] estoy de charla con la señorita Amanda. Intimamos rápidamente. Cariñosa, delicada y friolenta como una gatita, se hace querer; me gusta contemplar su gesto malicioso de rubia, sus ojos dorados y sus largas pestañas. ¡Esos ojos que no cesan de sonreír! En la calle todos los hombres la miran. (Colette, 1959: 16).

Dentro de una lógica heterosexual este comentario sería propio del hombre que se siente atraído por la mujer; sin embargo, dentro de la lógica construida en la novela –y que está escrita por la mano de una mujer– se trata de comentarios de la propia Claudine hacia sus profesoras. La señorita Amanda será el centro del triángulo amoroso entre la propia Claudine y la Roja o señorita Sergent. El logro literario “feminista” –en el sentido atribuido por García– de Colette consiste, no sólo en “permitir la apertura a una nueva visión del quehacer de las mujeres dentro de su propia estructura social”, sino también en “romper con el esquema tradicional de las heroínas de novela” y en ofrecer un “nuevo sistema de valores a través de sus personajes” (García, 2003: 73). Por este mismo motivo, porque las virtudes que en la obra se manifiestan no caben entre las jovencitas de buenas familias, es por lo que El Vaticano prohibiría su lectura. Colette va a reafirmar a lo largo de toda la novela que las tendencias sexuales son totalmente subjetivas. La identidad sexual tan estrictamente establecida comienza a verse amenazada ante el surgimiento de esta nueva mujer:

[...] ¿Se llama usted Claudina?

Sí. ¿Cómo sabe mi nombre?

Supuse que sería usted. Nos han hablado mucho de Claudina en la escuela de Ville-neuve. Dice la señora: "Es una criatura inteligente, pero demasiado atrevida, y cuyos modales no deben imitarse ni en el peinado. Si ella se lo propone, será la que se luzca

más en los exámenes." Las de Bellevue también la conocen y dicen que resulta usted un poco alocada y muy excéntrica...

¡Son muy amables las maestras que se ocupan de mí! Yo en cambio, no me ocupo de si viven o mueren. Dígalas de parte mía que son una cuadrilla de solteras inaguantables, porque les falta lo que más desean; dígaselo así. (Colette, 1959: 146-147).

No sabemos cuánto de violento sería esta alteración de los valores y los presupuestos establecidos, pero sí afirmamos que el alboroto que provocó la novela supuso un cambio, una revolución. Es esta última palabra y su significación el nexo de unión entre las dos obras que se presentan para el análisis.

CLAUDINA EN LA ESCUELA O UNA CLAUDINA PROLETARIA BAJO EL RÉGIMEN FRANQUISTA

Ya en España y en el momento mismo del estallido de la Guerra Civil, aquél ejército de pobres, de mal nutridos, de mal leídos que sentía pasión por la cultura –un bien inaccesible para la mayoría en aquellos días– se sintió dueño y señor de la situación en las principales ciudades españolas donde había fracasado la sublevación militar. El sueño de los desheredados de entonces –y de ahora– era el de un mundo mejor en el que desaparecerían las diferencias sociales para siempre. Sólo deberían vencer al fascismo. Pero el 30 de marzo de 1939 habían triunfado la tradición, la reacción y el retroceso. Había vencido la línea de pensamiento y de acción que creyó en el 19 de noviembre de 1933, la que aglutinaba a la derecha conservadora y que preconizaba el retorno a las más insignes tradiciones (Primo de Rivera, 1938: 127–130).



Francisco, el autor de un ejemplar en piedra tallada de *Claudina en la Escuela* nace el 7 de octubre de 1884 e ingresa en la Cárcel Modelo de Valencia el 14 de abril de 1939. Tenía cincuenta y cuatro años de edad cuando fue encarcelado tras ser condenado a doce años y un día de privación de libertad por un delito de “auxilio a la rebelión”, por ejercer en Valencia como presidente del Sindicato Único de Porteros de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) durante el periodo de la Guerra Civil. Francisco fue

liberado, en régimen de prisión atenuada el 19 de enero de 1943. Claudina, esposa de Francisco, había nacido en 1905 en Villanueva del Rosario, Málaga, localidad de la que tuvo que salir siendo adolescente para establecer su residencia en Valencia, en compañía de su madre y de sus otros cuatro hermanos. Claudina y su familia tuvieron que abandonar su lugar de origen para estar más cerca de su padre, el cual había sido trasladado a cumplir condena a la prisión de San Miguel de los Reyes, cercana a Valencia, por su participación en una revuelta campesina anarquista andaluza. Claudina ingresó en la Prisión Provincial de Mujeres de Valencia el 8 de octubre de 1939. Tenía 34 años de edad cuando, como consecuencia de su procesamiento en el sumario 5586 V 39 –el mismo en el que había sido encartado su marido–, fue condenada a la pena de seis meses y un día de privación de libertad. Claudina sería liberada en régimen de libertad atenuada el 28 de abril de 1940. Atrás habían quedado durante un largo paréntesis en la historia de los españoles la idea de civilización, el progreso, la ciencia y la tecnología, al menos como objetivos prioritarios para los nuevos gobernantes. Sin embargo, en la mente de los cautivos –vencidos, sí, pero no completamente derrotados, ni tampoco totalmente sometidos– aún subsistía la esperanza de un futuro en libertad.

La búsqueda de la autenticidad según Marc Bloch requiere establecer relaciones de oposición y semejanza entre diferentes elementos que contribuyan a definirla (Bloch, 1967: 73 y ss.). La *Claudine à l'école* que escribió Colette y la *Claudina en la Escuela* que esculpió Francisco son el resultado de las circunstancias sociales en que se desenvuelven las vidas de sus homónimas protagonistas. En dicho sentido, los avatares biográficos de la esposa de Francisco nunca los hubiese podido escribir Colette. Ninguna de las “Claudinas” de Colette hubiese podido dar motivos suficientes para convertirse en un peligro social que hiciese necesario el ingreso en prisión. La *Claudine à l'école* de Colette era una Claudina que se mantenía al margen del sistema de valores instituidos, pero sin llegar a cuestionarlo más que de forma individual por la necesidad que sentía de actuar libremente como consecuencia de un deseo vital, individual y egoísta. Por el contrario, las experiencias vitales de la *Claudine* de Colette nunca hubiese podido vivirlas Claudina, la esposa de Francisco. La obra tallada en piedra por Francisco iba dirigida a una Claudina de ascendencia campesina, inmigrante, obligada –como el mismo Francisco– a engrosar en las filas de un lumpen proletariado que sobrevivía de manera

precaria en las grandes ciudades. Claudina, la protagonista de la obra de Francisco, era una Claudina realista, consciente, militante, comprometida, resignada y madura.

ENTRE LA ESCRITURA Y LA ESCULTURA. CONSIDERACIONES FINALES

Pero, ¿cómo aunar esa Francia naciente del siglo XX repleta de libertades con la España que llegaba a la más cruel de las realidades posibles? ¿Cómo aunar dos Claudinas tan distantes y dispares? ¿Por qué Francisco decide tallar una réplica de la obra de Colette? ¿Por qué esa obra y no cualquier otra?

Si todo texto surge a partir de la redistribución o reelaboración de elementos ya pre-existentes, es decir, si como apunta Gómez Moriana “todo texto se constituye como una especie de mosaico en que se ordenan elementos muy dispares tomados del legado cultural que un grupo social o una comunidad cultural maneja” (Gómez Moriana, 1980, p.138) la talla del libro no puede entenderse sin la obra de Colette, material inspirador que permite una comunicación entre los textos. La perfecta coincidencia de los títulos de ambas obras opera como calco discursivo de la segunda hacia la primera. El sintagma que contiene el ejemplar de cantería ya se encuentra habitado por toda la significación que puede englobar la novela francesa. Estos ideosemas, o signos cargados de contenido ideológico, irán constituyendo todo un nuevo tejido textual en relación con otros ideosemas, conformando así un entramado microsemiótico textual que dotará al nuevo texto de diferente sentido. Puesto que ya estaríamos hablando de la construcción de una nueva referencialidad donde todos los elementos son reordenados de otra manera, el nuevo texto es portador de una diferente significación que no se puede entender sin el que le precede, aunque sólo con éste no es posible leer todo el nuevo sentido que ahora comprende. Necesita ser completado con dos contextos: la Francia de principios del siglo XX y la España anterior a la Guerra Civil y de la Guerra Civil misma. Sin esta información presupuesta el receptor no recibiría toda la información del mensaje que se emite.

Si, evidentemente, el medio también es el mensaje (McLuhan, 1996; Postman & Weingartner, 1981), la *Belle Époque* fue el medio en el que Willy y Colette leyeron el contenido de las aventuras de Claudine, reflejo de la mentalidad colectiva de un sector de la burguesía de la época tanto como de las circunstancias personales, biográficas,

vitales de sus autores. El medio ambiente social de la Francia de la III República –como el del II Imperio– lo refleja bien la celebración de las Exposiciones Universales, las cuales, desde la de 1855 y con la de 1900 ya iban por su quinta edición parisina. Sorprendentes instalaciones eléctricas, torres majestuosas, veloces ferrocarriles, arquitectura ostentosa servían de marco para la exaltación de las artes, de la industria, de la agricultura, del progreso, de la ciencia, de la tecnología. La de 1878, sin embargo, tuvo un carácter paradójico: pues además de servir para demostrarle al mundo la recuperación de Francia después de la aplastante derrota de 1870 también permitió hacer ostentación ante los compatriotas de los *comunards*, del triunfo aplastante de la burguesía francesa frente a los rojos o *partageux* (Mann, 1993: 869; Gay, 2002: 331). Lograda la paz exterior y la interior hacia 1900 –año de la publicación de la primera edición francesa de *Claudine à l'école*–, mientras que la vecina España entraba en una profunda decadencia, Francia se había convertido en una de las primeras potencias coloniales del mundo. La pujanza colonial, el desarrollo de la industria y de la tecnología y el progreso económico no significaron un paralelo progreso social. Con el fin de afianzarse, la República necesitaba promover el entusiasmo restableciendo al mismo tiempo el orden social. La escuela parece responder perfectamente a esta doble necesidad. Los grandes valores del espíritu republicano, la democracia, la igualdad y la libertad se encarnan en el acceso a la cultura de todos los franceses. El maestro se presenta entonces como el mejor servidor de la República, como un “apóstol de la democracia” (Mollo, 1977: 32). Jules Ferry será el artífice de la infraestructura escolar republicana de la Francia burguesa, y el responsable de diversas leyes de corte liberal y anticlerical. Posteriormente, con el estallido del *affaire* Dreyfus –que durante 12 años, desde 1894 a 1906, conmocionó a la sociedad francesa– se hizo necesaria la creación de un Bloque Republicano, el cual, para darle estabilidad a la República, tuvo que endurecer la legislación anticlerical; de esta manera se prohibió la enseñanza a los religiosos en 1904, derogándose unilateralmente por el Estado el Concordato vigente e incautándose éste los edificios y bienes religiosos (Gay, 2002: 336–337). En el marco aludido, a nadie puede extrañar que la joven y sensual Colette, huyendo de la miseria de la vida provinciana y de la proletarización, al mismo tiempo que deslumbrada por el lujo parisino, no menos que por el brillo intelectual y social del que sería su primer marido, uniese su vida a la del antisemita Willy, ni que éste la animase a escribir el relato de sus recuerdos infantiles (Lafon & Peeters, 2008:

153). Tampoco es inusual que siendo hija del maestro de la Escuela de Saint–Sauver las aventuras de su primera Claudina describan la etapa de su formación familiar y escolar inicial (García, 2003: 73–74), poniendo en jaque la honorabilidad de dicha institución educativa, tan cuidada por la República, como forma de revolución contra el puritano, aunque laico, sistema de valores instituidos. Como se ha reseñado: “el enfrentamiento entre los partidarios de la escuela libre o la religiosa era, por entonces, abierto y encarnizado, y la liberalidad de Claudine [...] fue utilizada, apenas apareció, como panfleto contra los laicos” (Vallejos, 2002: 27).

Todo lo que Francisco quiso narrar con el ejemplar tallado en piedra –obviamente sin más contenido que su portada y su contraportada– cabe desprenderlo de las vivencias de sus protagonistas. Muchas de aquellas vivencias quedaron reflejadas en la literatura epistolar carcelaria que Francisco y Claudina intercambiaron durante su estancia en prisión¹. Para entender dicho presente cabe interpretar lo virtual que se encerraba en sus vivencias, pues, como se ha señalado, el relato histórico actualiza lo virtual del presente definiendo un pasado (Bachelard, 1951: 26–27). Por ello el lugar de inteligibilidad en la historia de “Claudina en la Cárcel”, homónima a la de la protagonista de la “Claudina en la Escuela” tallado por Francisco, se puede situar remotamente. Bajo el penoso arco de la decadencia española –iniciado con la derrota de Trafalgar (1805) y cerrado con la de Santiago de Cuba (1898)– se abrirían dos líneas de pensamiento político que pugnarán por ganar adeptos tanto entre los españoles pertenecientes a la generación de Francisco como a la de Claudina: “la de quienes serán pesimistas con respecto al valor de la tradición española y querrán europeizar España, y la de aquellos más tradicionalistas que volverán, en cambio, sus ojos al pasado” (Attard, 1972: 15–17).

Ajenos a ambas líneas políticas de pensamiento, sin embargo, muchos españoles optaron por escapar a dicha disyuntiva, prefiriendo abrazar una tercera opción: la de la revolución social. Esa fue la vía que eligieron tanto Francisco y Claudina, como otros de su misma clase y condición. Más allá de la crisis de la Restauración Borbónica, de la crisis de la superestructura política e ideológica en la que se sustentaba el régimen político español, los motivos que empujaron a un número creciente de servidores, de obre-

¹ Aproximadamente unos noventa *enteros postales* y *tarjetas postales patrióticas* y otras cartas en pliego, correspondientes al período de encarcelamiento de Francisco y Claudina en la Cárcel Modelo de Valencia y en la de Santa Clara de Valencia, fechadas entre 1939 y 1943, se cruzaron entre ellos, sus hijos y su familia extensa, además de otros muchos documentos personales naturales: sentencias, órdenes de liberación, certificados carcelarios, cartillas de razonamiento, certificados militares, etcétera.

ros, y de jornaleros agrícolas a luchar contra el sistema económico capitalista, fueron el deseo de escapar del hambre y de la incultura, así como el de mejorar sus precarias condiciones de existencia. Y lucharon no en pro de un ideal reformista, sino revolucionario, aunque coyunturalmente aliado con las reivindicaciones republicanas. No es extraño que el anarquismo se hallase en pleno auge, que las huelgas y los atentados menudeasen, y que la espiral de violencia social fuese en aumento. Desde 1917 el comunismo ya no era un libro, sino una nación (Gasset, 1920: 124) y el reflejo de aquella realidad – convertida no obstante en utopía dada la lejanía del modelo– aumentó la confianza en el valor de las acciones de protesta como medio para transformar las estructuras sociales vigentes.

La monarquía pasó. El 14 de abril de 1931 supuso el triunfo de la primera línea de pensamiento político, la de quienes creían en el progreso democrático de la sociedad mediante la atenuación de las diferencias de clase renunciando a la exaltación del conflicto clasista. Grandes masas de opinión, entre las que destacaron los desheredados de la sociedad, confiaron en que la República atendería sus peticiones y abriría el cauce legal que les permitiría realizar los designios históricos a que las clases sociales más desfavorecidas se sentían llamadas. Ante la fuerza de las convicciones revolucionarias de aquella cada vez más amplia minoría de nada sirvieron los intentos de la República por intentar educar a sus ciudadanos en valores cívicos, democráticos y burgueses. Los libros de texto republicanos expresaban bien ese deseo democrático, liberal, y burgués que invitaba a corregir las desigualdades sociales, no mediante el recurso a la lucha de clases, sino por razón de la promoción individual basada en el esfuerzo. Uno de esos libros de lecturas, “La moral en la vida”, afirmaba que entre los muchos pobres que apenas pueden vivir y los pocos ricos que viven en la opulencia “hay una situación intermedia a la que debemos aspirar” (Charentón, s. f. ¿1934?: 215). Francisco y Claudina –como otros muchos de su clase y de su condición, siendo cada vez más conscientes de la inoperancia de la República para dar satisfacción a las aspiraciones de la clase obrera– desoyeron aquellos consejos recogidos en los libros de texto republicanos, de modo que no se formularon la pregunta que los bienintencionados maestros republicanos les aconsejaban plantearse: “¿Cómo un pobre puede hacerse rico?” (Charentón, s. f. ¿1934?: 213). En buena lógica proletaria y revolucionaria era inevitable desoír aquel consejo. Francisco y Claudina aspiraban a algo más que a salir de pobres. Aquellos

desheredados luchaban por un ideal que no era el que se les proponía en los libros de texto republicanos. Luchaban por la revolución social, por una sociedad sin clases y sin desigualdades en la que todos sus integrantes pudiesen mejorar sus condiciones de existencia disfrutando del derecho a la libertad.

La República cayó derrotada por la fuerza de las armas. Analizando el tiempo vivido Francisco y Claudina supieron que fracasada la experiencia democrática y también la revolucionaria sólo quedaba una vía relativamente expedita para la emancipación de los obreros: la de la educación y la cultura que a la clase obrera le había estado tanto tiempo vedada. Y a esa otra incruenta batalla de futuro no renunciaron los vencidos aun a sabiendas que tampoco les sería fácil conquistar la victoria. La suya era una resignación esperanzada y sus esperanzas se basaban en el progreso derivado de la ciencia y de la tecnología, en el esfuerzo, en el trabajo y en el estudio, en la superación individual y colectiva, en la importancia de la familia, no ya en el ideal político al que renunciaron a la fuerza, ni en el religioso, cosa que nunca creyeron. Así lo entendió Francisco que en una carta dirigida a Claudina decía a sus hijos:

[...] que tengan en cuenta que en todos los oficios puede uno hacerse camino; si se contentan simplemente con trabajar sin aspiración ninguna, es decir, como el boricua en la noria, ni en ese ni en otro oficio pasarán de ser uno de tantos. A los chicos les dices que aprendan y se fijen en el trabajo y que si les sobra tiempo que no lo desperdicien y si pueden que aprendan algo más, sea lo que sea, pues todo ha de serles de provecho en la vida, dibujo, música, lo que sea; me gustaría cuando yo salga, que algún día ha de ser, encontrarlos hechos unos hombres de provecho, buenos ya sé que lo son, y sólo con que sigan nuestro ejemplo estoy tranquilo, puesto que sé que hay en ellos un profundo fondo moral, pero quisiera que supiesen abrirse un camino fecundo en la vida y para esto algo hay que sacrificar a las distracciones. (F. B. C., 1941b).

Y aunque aquel germen tardó en florecer y no lo hizo sino en la generación posterior a la de los hijos de los vencidos, la de los nietos de los protagonistas de la guerra, finalmente prosperó. Pero eso los vencedores ni lo sabían, ni lo intuían, ni tampoco lo querían ver. Así que no pudieron entrever la semilla de resignada esperanza que se encerraba en aquel libro cincelado en piedra que Francisco le regaló a su compañera.

Únicamente en una ocasión y de forma harto escueta se refirió Francisco a aquel libro en la correspondencia mantenida con Claudina usando estas simples palabras: “dime qué te pareció el libro” (F. B. C., s. f. ¿1939?). No hacía falta ser más explícito. Con su *Claudina en la Escuela* esculpida en piedra Francisco decía todo lo que no podía expresar por causa de la férrea censura a la que sus escritos se veían sometidos. Quiso transmitir que, a pesar de las angustiosas circunstancias por las que atravesaban sus vidas –y las de buena parte de los ciudadanos de la sociedad de ese momento– y contra el ambiente oscurantista y retrógrado que lo envolvía todo, la revolución aún era posible. La edición impresa del libro tallado que le regaló a su mujer estaba cargada de erotismo, de sensualidad, de deseos, de provocaciones, de rebeldía, de libertad. Y como el ejemplar de cantería tallado por Francisco de *Claudina en la Escuela* no se podía leer – en el sentido más estricto y limitado de la palabra– tampoco podía prohibirse, únicamente podía imaginarse.

Como se ha podido ver se trata de dos producciones culturales independientes la una de la otra, pero íntimamente relacionadas donde los sujetos no hablan, sino que son hablados en su discurso sin que ellos lo sepan. El relato de lo que pudiera considerarse una anécdota personal y particular revelará la conciencia de todo un grupo social o colectivo en un momento radicalmente histórico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTARD ALONSO, E. (1972), “Los legisladores del XIX: clima histórico – político de su obra”, en VV. AA, *El centenario de una gran obra legislativa*, Valencia, Ilustre Colegio de Abogados de Valencia y Academia Valenciana de Jurisprudencia y Legislación.
- BACHELARD, G. (1951), *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, PUF.
- BLOCH, M. (1967), *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHARENTÓN, A. R. (s. f. ¿1934?), *La moral en la vida. Libro de Lectura*, Madrid, Editorial Estudio de Juan Ortiz.

- COLETTE, S. G. (1959), *Claudina en la escuela*, Buenos Aires, Sociedad Sudamericana.
- CROS, E. (2002), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- F. B. C. (s. f. ¿1939?), *Tarjeta Postal Patriótica* dirigida por el recluso F. B. C. a su esposa C. C. J. Remitida desde la Cárcel Modelo de Valencia y recibida en la Prisión Nueva de Santa Clara de Valencia. En el anverso lleva el cuño: “Prisión Celular. Censurada”. Sin fecha.
- F. B. C. (1941), *Carta* dirigida por el recluso F. B. C. a su esposa C. C. J, desde la Prisión de Gandía, el 9 de junio.
- GARCÍA AGUILAR, M^a. C. (2003), “Gabrielle Colette y la novela feminista”, en *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1, pp. 71–78.
- GASSET, R. (1920), *La humanidad insumisa. La Revolución Rusa. El problema social en España*, Madrid, Talleres Tipográficos de «El Imparcial».
- GAY ARMENTEROS, J. C. (2002), “Evolución política de Europa occidental”, en PAREDES, J. (coord.), *Historia universal contemporánea. I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel.
- GÓMEZ MORIANA, A. (1980), “La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, n° 2, pp. 133-154.
- KANT, I. (2005), *Crítica del juicio*, Madrid, Taurus.
- LAFON, M. y PEETERS, B. (2008), *Escribir en colaboración: historias de dúos de escritores*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- MANN, M. (1997), *Las fuentes del poder social, II. El desarrollo de las clases y los Estados nacionales, 1760 – 1914*, Alianza Editorial, Madrid.
- MCLUHAN, M. (1996), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona.
- MOLLO, S. (1977), *La escuela en la sociedad*, Kapelusz, Argentina.
- POSTMAN, N. y WEINGARTNER, Ch. (1981), *La enseñanza como actividad crítica*, Fontanella, Barcelona.
- PRIMO DE RIVERA, J. A. (1935), “Discurso de clausura del segundo Consejo Nacional de la Falange. Discurso pronunciado en el “Cine Madrid” de Madrid, el 17 de noviembre de 1935” en PRIMO DE RIVERA, J. A. (1938), *Obras de José*

Antonio. I. Discursos, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., Madrid.

THURMAN, J. (2006), *Secretos de la carne. Vida de Colette*, Siruela, Madrid.

VALLEJOS, S. (2002), *Colette, entre la literatura y la transgresión*, Longseller, Buenos Aires.

EL RETORNO DE LA DIOSA

Jesús González Requena

Amaya Ortiz De Zárate

Lucio Blanco

José Moya Santoyo

Juan García Crego

Tecla González Hortigüela

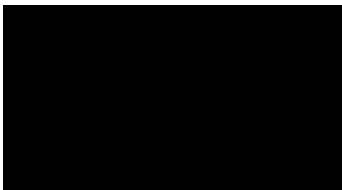
Víctor Lope Salvador

Noé Sotelo Herrera

Universidad Complutense de Madrid

El pulso de la deconstrucción llegó a su vórtice cuando alcanzó a la matriz mitológica de la cultura occidental: es decir, cuando procedió a la deconstrucción del mito de la creación del mundo por el Dios monoteísta y patriarcal.

Y es precisamente así, y por ahí, como comienza *Los otros*, la película que Alejandro Amenábar estrenara en el año 2001.



Grace: *Muy bien, niños. ¿Estáis cómodos? Entonces empezaré. Esta historia comenzó hace miles y miles de años pero terminó en tan sólo siete días. Aquel entonces ninguna de las cosas que podemos ver ahora, el sol, la luna, las estrellas, la tierra, los animales y las plantas, ninguna de ellas existía. Sólo existía Dios. Y sólo Él pudo hacerlas. Y las hizo.*



Como ven ustedes, desde el primer momento, el relato del Génesis es sugerido como engañoso: es dirigido a unos niños ingenuos, situados ante la pantalla, los espectadores, en suma, dispuestos a dejarse engañar por la historia que se les ofrece.

Desde ese mismo momento, los espectadores, que reciben esa indicación con toda claridad, dan por supuesto el carácter engañoso de este primer relato y, cómplices con la instancia narrativa que así se lo ofrece, se disponen a saber de la verdad que se esconde tras él.

Y, ¿cómo dudarlo?, la verdad que se esconde tras el relato deconstruido no es otra que la del horror:



(Grace despierta gritando)



Un horror que es anunciado desde el comienzo mismo del film, en el que ahora nos encontramos, y que como tal va a permanecer latente a lo largo de toda la narración para eclosionar en su final, que desde ahora esperamos como el momento de su apoteosis.

¿Conocen ustedes la historia? Espero que sí, pero, en cualquier caso, permítanme que se la recuerde.



Grace vive con sus dos hijos, Anne y Nicholas, de los que se nos dice que son fotosensibles. Su mera exposición a la luz solar podría suponerles la muerte. De ahí que vivan encerrados en la casa, con todas las cortinas corridas y todas las puertas bajo llave.



La madre se ocupa personalmente de su educación, y en ella pone el más firme énfasis en el aspecto religioso.



Pero su hija, Anne, la desafía: se burla del cristianismo y dice, a todos los que quieren escucharla, que su madre está loca.



Anne: *Mamá se volvió... loca*

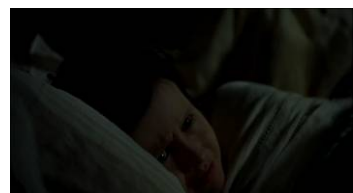
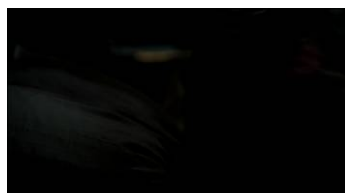
Y no sólo eso: también afirma que en la casa se han introducido unos intrusos a los que sólo ella ve. Y, así, aterroriza a su hermano hablándole de ellos.



Anne: *Víctor, sal de detrás de la cortina, para que el tonto de mi hermano pueda verte.*



(respiración angustiada)



Nicholas: *¡Déjame tranquilo!*



Y como tal vez ustedes recuerden, esos intrusos van cobrando intensidad progresivamente, entre otras cosas porque el ama de llaves, la inquietante señora Mills, refrenda su existencia:



Sra. Mills: *Escúchame: yo los he visto también.*



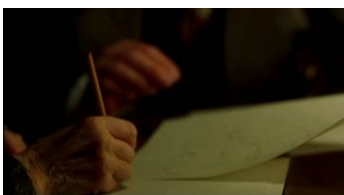
Anne: *¿De verdad?*

De modo que los intrusos se van constituyendo en el núcleo de un enigma que no puede separarse de la sugerida locura de la madre. Y así hasta que al final del film se desvela la horrrisona verdad:





Espiritista: *¿Por qué lloráis, niños. ¿Qué pasó en esta habitación? ¿Qué os hizo vuestra madre?*



Ayudante de la espiritista: *Algo sobre una almohada.*



Espiritista: *¿Fue así como os*



Espiritista: *mató?*

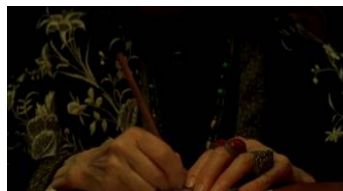


Espiritista: *¿Con una almohada?*



Anne: *¡No nos mató!*

Espiritista: *Niños, sí estáis muertos*



Espiritista: *¿Por qué permanecéis en esta casa?*

Anne: *¡No estamos muertos!*



Espiritista: *¿Por qué permanecéis en esta casa?*

Y la resolución del enigma confirma la sospecha inicial: el cristianismo, la religión del padre, no era más que una mascarada ilusoria, destinada a ocultar la verdad del horror.

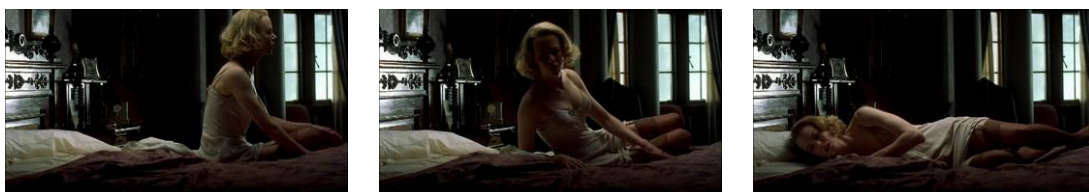


Grace: Pero luego me dije: ha pasado. He matado a mis hijos. Cogí la escopeta, apunté a mi frente y apreté el gatillo.



Grace: Nada. Entonces escuché vuestras risas en mi dormitorio. Ah, estabais jugando con las almohadas como si nada hubiera pasado. Y pensé: el Señor, en su infinita misericordia está dándome otra oportunidad.

Uno de los rasgos más notables del guión del film estriba en como dispone el retornar de los sucesos que precedieron a la locura y al crimen de Grace. Y entre ellos, como el más notable, el de la huida del marido, vale decir, también, del padre.





Grace: Yo te quería. Y eso era suficiente para mí. Viviendo en esta oscuridad.



Grace: Y en esta prisión. Pero no para ti. Yo no era suficiente para ti.



Grace: Por eso te marchaste.



(Sollozos de él)



Grace: No fue solo la guerra. ¿Quieres dejarme, verdad?



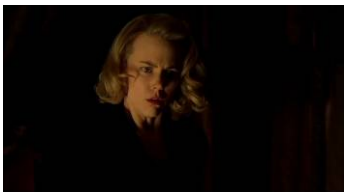
Grace: *Mamá ha hecho este velo especialmente para ti.*



No es difícil, al deletrear esta partitura, percibir los celos de la madre hacia la hija y el desencadenamiento, a partir de ellos, una vez huido el marido, de la agresión final:



Anne/anciana: *¿Qué te pasa?*



Grace: *¿Dónde está mi hija?*



Anne/anciana: *¡Ja, ja!*



Grace: *¿Qué es lo que ha hecho con mi hija?*



Anne/anciana: *¿Estás loca? Yo soy tu hija.*



Grace: *¡No! ¡Tú no eres mi hija!*



La construcción retórica del enigma pasa entonces por presentarnos a Grace como una madre amorosa totalmente entregada a la tarea de cuidar a sus hijos. Y Dios, el dios padre, aparece así promovido al estatuto del Destinador que le otorga esa tarea: la de ser una buena madre cristiana, la de proteger y educar a sus hijos en el camino del bien.

Pero, ya se lo he señalado a ustedes, ese dios no existe. Y por tanto, en la estructura del relato, aparece como no otra cosa que un falso Destinator, un Destinator engañoso que sólo oculta la voluntad de Grace de no saber.

Así, la verdad se atisba como se negativo absoluto: pues en *Los otros* no hay otra verdad que la del horror y el crimen. Y por cierto que también en esto *Los otros* nos devuelve un rasgo que caracteriza en profundidad a nuestro postmoderno periodo histórico. Finalizados los tiempos de la modernidad que concebían el fin del mito como el alumbramiento de un mundo apaciguado y razonable, en *Los otros*, como en tantos otros textos artísticos contemporáneos, se impone la percepción de que lo real no contiene otra verdad que la del horror.

De hecho eso, el carácter ilusorio y engañoso del cristianismo, ha constituido el contenido de la creciente complicidad entre Anne y la señora Mills:



Anne: Pero por ejemplo, no creo que Dios hiciera el mundo sólo en siete días.



Y no creo que Noé metiera a todos esos animales en un barco. Ni que el Espíritu Santo sea una paloma.



Nicholas: No, yo tampoco me lo creo.



Anne: *Las palomas no tienen nada de santas.*



Nicholas: *Se hacen caca en nuestra ventana.*



Sra. Mills: *¡Ja, ja!*

¿No oyen en la risa de la señora Mills un eco postrero de la risa de Zaratustra?

Pues bien, sucede que, en la misma medida que el Dios patriarcal como Destinador del relato se disuelve progresivamente, la señora Mills emerge como la figura a la que corresponde ocupar ese lugar.

Recuerden que ella es portadora de un preciso mensaje cuyos primeros atisbos ya hemos escuchado:



Sra. Mills: *Escúchame:*



Sra. Mills: *Yo los he visto también.*

Ella cree.



Sra. Mills: *Yo sí creo, señora.*



Sra. Mills: *Siempre he creído en estas cosas. No son fáciles de explicar, pero suceden.*



Sra. Mills: *Todos hemos oído historias del más allá.*



Sra. Mills: *Antes y ahora. Y yo creo que a veces el mundo de los muertos se mezcla con el de los vivos.*



Grace: *Pero es imposible. El señor nunca permitiría semejante aberración. Los vivos y los muertos sólo se reunirán en el final de los tiempos. Está escrito en la Biblia.*



Sra. Mills: *Señora, No siempre hay una respuesta para todo.*

Como ven, caído el Dios cristiano con sus milagros, es la evidencia de la muerte y la emergencia de un paisaje mortífero lo que se impone progresivamente. Y así, un instante antes de que la verdad del horror se desvele definitivamente, la señora Mills se manifiesta ya, de manera inapelable, como la auténtica Destinadora del relato:



Anne: *¿No lo oyes? Hay alguien ahí.*

Espiritista: *Venid con nosotros.*



Anne: *¡Aaaahhh!*



Grace: *¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Nicholas! ¡Anne! ¿Dónde estáis? Contestadme.*



Señora Mills: *Los intrusos los han encontrado.*

Señor Tuttle: *Ya no podemos hacer nada.*

Señora Mills: *Ahora tendrá que subir y hablar con ellos.*

No hay duda que ésta es la tarea encomendada a Grace: reconocer la verdad de su crimen. Pues sólo con ello se alcanza la resolución del enigma que vertebra el film.

Pero observen ustedes lo más notable: me refiero al hecho de que tiene lugar entonces la reconciliación entre la madre y sus hijos y, con ella, su mutuo apaciguamiento:



Anne: *Si estamos muertos, ¿dónde está el limbo?*



Grace: *Ni siquiera sé si existe el limbo. No se más que vosotros.*



Grace: *Pero sé que os quiero. Siempre os he querido.*

¿Se dan cuenta? Amor y apaciguamiento entre la madre asesina y sus hijos por ella misma asesinados. Pero no sólo eso: también, sobre todo, la posesión absoluta de los frutos de su vientre:





Grace: *Y esta casa es nuestra.*

Grace: *Decid conmigo: ¡la casa es nuestra!*

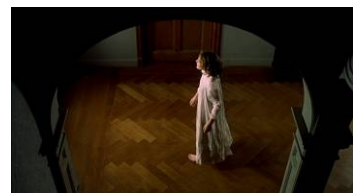
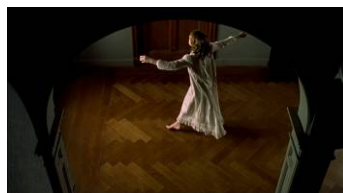
Grace, Anne y Nicholas: *¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra!*



Grace, Anne y Nicholas: *¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra!*



Grace, Anne y Nicholas: *¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra!*



Anne: *Mamá, mira, ya no me hace daño.*



Grace: *Nadie podrá echarnos de esta casa.*



Así concluye el film: con hijos pegados a su madre, fundidos a su cuerpo, totalmente reabsorbidos en esa expansión metafórica de su cuerpo que es la casa materna.

Una madre ahora invulnerable, invencible y omnipotente, pues ya ni siquiera el paso del tiempo la amenaza.

Y bien, ¿no será éste el más expresivo de los signos de los tiempos que vive hoy nuestra civilización? Pues, como pueden ver, el derrumbe del Dios monoteísta y patriarcal no ha traído consigo la supresión de la religión y el mito, sino su sustitución por divinidades más arcaicas y, en cuanto tales, netamente regresivas. Así esta diosa materna invulnerable que absorbe a sus hijos haciendo imposible para ellos todo horizonte de separación, es decir, de maduración.

Ahora bien, ¿no era precisamente esa la función nuclear del padre?: irrumpir en esa relación dual en la que la madre reina soberana para introducir en ella la ley de la separación como condición de la autonomía del sujeto.

Pero que eso se ha vuelto imposible es algo que también acredita el film a su manera. Basta, para comprobarlo, con reconocer la neta irrelevancia de la totalidad de los personajes masculinos del film.



Charles, desde su aparición, es un hombre acabado, en fuga permanente.



El señor Tuttle no es más que un sumiso ayudante de la señora Mills.



Es la esposa del matrimonio intruso la que impone la decisión de abandonar la casa.



Por su parte, la espiritista tiene un ayudante que no hace otra cosa que traducir y escribir lo que ella dice.



Y Nicholas no es más que un niño asustadizo con el que juega como quiere su sádica hermana mayor.

De modo que el relato está totalmente protagonizado por las mujeres. Y, desde luego, estructurado, en lo esencial, por el enfrentamiento entre Grace y Anne, su hija.



Conflicto cuya resolución será el contenido de la tarea que la Destinadora,



la señora Mills, otorgará a ambas, y que en su momento será completada





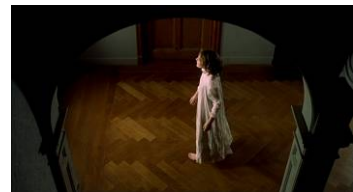
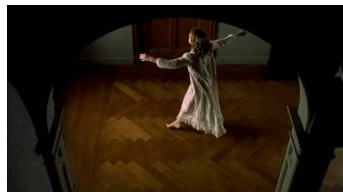
por la figura de la vidente.



Los hombres, por el camino, van quedando cada vez más desdibujados, hasta que desaparecen totalmente, de modo que esa mujer-diosa-casa invade, invulnerable, el desenlace del film.

Como ven, la muerte del Dios patriarcal monoteísta abre un vórtice vertiginoso del que emergen, o en el que retornan, para ser más exactos, las diosas matriarcales que antes de la entronización de aquél, reinaban en las más variadas –y arcaicas– mitologías.

Y a la vez, y quizás sea eso lo más inquietante, produciendo sin embargo un asombroso espejismo de liberación



allí donde, evidentemente, se produce un encierro inapelable:





Grace: *Y esta casa es nuestra. Decid conmigo: ¡la casa es nuestra!*

Grace, Anne y Nicholas: *¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra!*



Grace, Anne y Nicholas: *¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra! ¡La casa es nuestra!*

¿No perciben, en todo esto, la cadencia loca de la afirmación nacionalista?



La casa es nuestra. Y por tanto pertenecemos a nuestra casa, a nuestra tribu, a nuestra tierra materna.

Y es que, cuando les digo que el retorno de las diosas matriarcales supone una extraordinaria regresión histórica, les estoy diciendo que el Dios monoteísta y patriarcal cristiano fue, desde el primer momento, un Dios *católico*, es decir, cosmopolita, y, por eso mismo, el primer dios no tribal. O en otros términos: la condición histórica para que pudiera emerger la noción de un hombre destribalizado y universal y, con ella, el reclamo de la igualdad de todos los hombres que las culturas tribales hacían imposible.

Es posible también, desde luego, por lo que se refiere a *Los otros*, atender a otra clave interpretativa. Esa casa podría ser el manicomio en el que se encontraría encerrada la madre asesina, sólo que, claro está, distorsionado por el delirio de Grace. Y la señora Mills, entonces, podría ser su psiquiatra. ¿Acaso no insiste en que Grace tome sus pasti-

llas? Y sobre todo, ¿no diseña un lento proceso destinado a lograr que la enferma pueda reconocer el crimen que ha borrado de su memoria?

Mas no piensen que esta segunda interpretación sea contradictoria con la anterior. Pues, de hecho, ambas coinciden en reconocer en la madre, caídos el padre y Dios, su soporte simbólico, un poder absoluto e inapelable. Y a la vez, ambas coinciden también, como les decía al principio, en dibujar un oscuro universo en el que ningún ideal ético parece capaz de sobrevivir.

Ninguno otro, queremos decir, que aquel que obliga a reconocer, como única verdad posible, la presencia omnímoda del horror.

**VALERIANO BOZAL: DISEÑO GRÁFICO. TEORÍA SOCIAL DEL ARTE
EN LA ESPAÑA DEL TARDOFRANQUISMO. RECEPCIÓN CRÍTICA
DE UNA NUEVA FORMA ARTÍSTICA Y COMUNICATIVA**

José Manuel Ruiz Martínez

Universidad de Granada

El diseño gráfico constituye una actividad que, por su peculiar naturaleza, está por determinar en buena medida desde el punto de vista teórico. Quizá por su carácter eminentemente práctico y, al mismo tiempo, abarcador, omnipresente, el diseño gráfico es más fácil de reconocer que de describir. Por ello quizá sea bueno comenzar con una definición lo más precisa y, al mismo tiempo, amplia posible, lo que justifica su extensión:

El diseño es una práctica en la que se forjan y determinan ideas o formas que han de materializarse posteriormente mediante procedimientos manuales o mecánicos. Se diseñan [...] muebles, viviendas, objetos deportivos, carteles, logotipos anuncios o libros; es decir, todo aquello que reviste un carácter de uso o de lenguaje que es preciso considerar en todas sus circunstancias antes de ser realizado o producido de forma definitiva, no sólo por razones propias del ser de los objetos diseñados, que deben acomodarse lo mejor posible al menester para el que se crean, sino también por razones de tipo social, cultural o económico, que harán que el producto llegue al consumidor en circunstancias de rivalidad y competencia. (Solanas, 1981: 7).

A este respecto, el ejemplo más aleccionador de la realidad descrita lo encontramos en el catálogo de la exposición que en 2000 conmemoró los 100 años de diseño gráfico en España (Gil, 2000). Además de presentar los diversos trabajos que la componían desde los más variados criterios –cronológico, temático, formal–, el catálogo incluye un sugestivo apartado denominado “Diseño y vida cotidiana. 24 horas de un día cualquiera” (Gil, 2000: 356-462). Como su propio nombre indica, en dicho apartado se va mostrando, prescindiendo de toda diacronía (esto es, dando saltos en el tiempo y presentando productos de épocas diversas), el modo en que el diseño nos rodea –sin ser siempre del todo conscientes de ello– desde que suena el despertador hasta que volvemos a la cama. Conforme se pasan las páginas, en no pocas ocasiones surge a buen se-

guro en el lector la sorpresa y la exclamación “pero esto también lo hace un diseñador...”

En efecto: desde el logotipo de las diferentes cadenas de radio con que nos desayunamos a las cajas de los medicamentos o el bote de gel; de los envases y etiquetas de los diversos productos alimenticios, leche, yogures o té, a la cabecera y conformación de los periódicos; los logotipos y señalizaciones del transporte público; los calendarios, los billetes de banco y la imagen de dichas instituciones, incluyendo la forma de libretas y tarjetas de crédito; el símbolo de una ONG; la imagen corporativa de las empresas (también probablemente aquella para la que trabajamos); los carteles de las películas o de las obras de teatro, conciertos, o las más diversas convocatorias, gregarias o subversivas; las cubiertas de los libros y de las revistas así como lo referente a su tipografía y composición; los anuncios publicitarios de las marquesinas y el resto de mobiliario urbano; los indicadores de monumentos e información de la ciudad; el neón y la imagen de discotecas y *pubs*; las cajas de los preservativos... Todo esto (y lo que nos dejamos) incluye —en algunos casos *es*— diseño. ¿Cómo enfocar desde el punto de vista de la teoría una práctica significativa tan proteica?

El propósito de la presente ponencia es dar noticia del que posiblemente sea el primer texto en España en el que se toma en consideración, de forma tanto teórica como crítica, el fenómeno del diseño gráfico: se trata de un artículo publicado por Valeriano Bozal en la revista *Triunfo* en el año 1971 titulado “La revolución de la imagen”. Este artículo sería después la base sobre la que Bozal desarrollaría los epígrafes “La crisis del arte tradicional” y “Diseño gráfico” correspondientes al último capítulo de su *Historia del Arte en España* (1972), publicada un año después. En el artículo, el autor aparece, de manera muy lúcida, plenamente consciente de la importancia de esta nueva forma comunicativo/artística en un momento en el que, al menos en el ámbito intelectual hispánico, por su situación fronteriza, no encajaba todavía dentro de ningún dominio teórico concreto: por su funcionalidad, los estudiosos del arte no la tenían en cuenta y, por su cualidad estética o significativa, tampoco entraba dentro de las disciplinas meramente técnicas. Al hilo del trabajo de tres diseñadores señeros del momento —cuyo trabajo perdura hasta nuestros días—, Enric Satué, Daniel Gil y Alberto Corazón, Valeriano Bozal reflexiona sobre el potencial del diseño gráfico para devolver a las imágenes su capacidad significativa y de interacción real con la sociedad en la que se crean y que el

arte convencional habría perdido (tendremos ocasión de repasar el porqué de esta pérdida según Bozal), pero también sobre el peligro de que en esta nueva actividad se acaben reproduciendo justamente los mismos problemas que arrastra el arte. Lo crucial de este artículo para la cuestión que nos ocupa es que es sólo desde una metodología de corte sociológico y una visión multidisciplinar como Bozal consigue una explicación coherente del diseño gráfico y percibe la importancia –y el valor– de esas nuevas imágenes que iban inundando nuestra sociedad bajo la especie de carteles, anuncios o cubiertas de libros, y que tenían además un importante precedente en, por ejemplo, el cartelismo que se produjo durante la Segunda República, pero cuyos autores, a pesar de todo, no tenían casi categoría profesional e, insistimos, menos aún teórica: eran *artesanos*, cartelistas, grafistas o delineantes.

En el artículo, Valeriano Bozal se hace eco del auge del diseño gráfico en España (sobre todo en su manifestación más evidente, los carteles, casi siempre publicitarios) y lo vincula con el desarrollo de la economía de consumo: “En general, la motivación económico-mercantil suele estar en el centro del desarrollo del diseño gráfico y de todo tipo de diseño” (Bozal, 1971: 22). Otra causa de este auge (quizá no aplicable en ese preciso momento a España) sería la política, y ahí Bozal señala los ejemplos de la importancia del cartelismo en la Revolución soviética, la Guerra Civil Española o las guerras mundiales (1971, 22), si bien matiza que el cartelismo político ha dejado de ser de exaltación o combate y, hoy día, cumple la misma función que la publicidad, y, por tanto, obedece también una motivación mercantil: “...el político y las ideas se han convertido en una mercancía más y se ofrecen como una mercancía más” (1971, 22)¹.

Sin embargo, a juicio de Bozal existe un tercer factor por el que se está produciendo este auge del diseño gráfico y éste entra ya en el ámbito de la teoría del arte y es “la crisis de la imagen artística tradicional” (1971, 22). Si bien en el artículo apunta la explicación a dicha crisis, es en el epígrafe antes citado de su *Historia del arte en España*, “la crisis del arte tradicional” (1972, 420-424), donde desarrollará más por extenso las tesis contenidas en germen en el artículo. La perspicacia crítica de Bozal radica en que, sólo desde este factor de crisis, cuyo análisis, como hemos indicado ya, es de raíz so-

¹ En este sentido Valeriano Bozal se muestra igualmente profético acerca de la tendencia que sufrirá la política española a vincularse con la publicidad, a tenor, por ejemplo, de que la campaña del PSOE para las elecciones de 2008 se encomendó a una de las más importantes agencias de publicidad comercial (valga el pleonasma): Sra. Rushmore. (vid. <http://www.adn.es/politica/20071025/NWS-0954-PSOE-Rushmore-campana-electoral.html>).

ciológica, puede concebir una teoría acerca del diseño que comprende el carácter multi-forme de éste como una actividad productora de significación, esto es, semiótica, dotada de un fuerte componente estético, pero al mismo tiempo fundada en una serie de presupuestos de tipo técnico que la emparenta (al igual que sucede en la arquitectura) con cualidades vinculadas al oficio, lo artesanal y la *tekhne*. Sólo si, como hace Bozal, se comprende cuál ha sido la evolución de las relaciones entre arte (y artistas) y sociedad en los últimos dos siglos, podemos entender el surgimiento de una forma como el diseño gráfico, que no es sino una respuesta más, paralela a manifestaciones artísticas como el *arte povera* o el *pop art*, ante la mencionada crisis.

¿Y en qué consiste, según Valeriano Bozal, esta crisis “de la concepción artística tradicional” (1971, 22; 1972, 421)? Lo apunta en el mencionado artículo (1971, 22), pero lo desarrolla en toda su amplitud, según hemos indicado, en el epígrafe correspondiente de la *Historia del arte en España*. Para Bozal, la crisis se relaciona con el concepto de *estilo*. En la cultura tradicional, el estilo “respondía a exigencias colectivas” tanto si la imagen representada “respondía a una realidad objetiva”, o bien era un reflejo de la “ideología dominante” (1972, 421). Cuando se produce un auge del mercado artístico por un aumento de la demanda (por ejemplo al aparecer la aristocracia urbana), se potencia el estilo personal con objeto de satisfacer las nuevas necesidades (1972, 422), contraponiéndose a la tendencia tradicional, de corte artesanal, de que “la manera personal debía ser sacrificada en aras de una buena copia del maestro” (1972, 422). No obstante, “los elementos perceptivos siguen siendo colectivos y las obras se usan para aquello que son concebidas” (1972, 422). Ésta última condición resulta fundamental: las obras del artista siguen teniendo un valor de uso, esto es, se adquieren para aquello para lo que fueron creadas, y éste recibe íntegra su retribución.

Sin embargo, con el auge de la Revolución Industrial, esta situación se trastoca: aunque por una parte los artistas parecen enfrentarse a la burguesía y escandalizarla, por otra, son precisamente los burgueses los principales compradores de obras de arte: la demanda se ha disparado, y su canalización se hará mediante unos nuevos actores en el proceso de compra-venta: la galería y el marchante (1972, 422-423). En este contexto, el valor de uso inicial de la obra de arte se trastoca por los intereses mediadores de la galería, que necesita vender: “La galería atiende al valor de cambio” (1972, 423). La consecuencia es que “el arte se ha convertido en una mercancía más de ese arsenal de

mercancías que constituye la riqueza del capitalismo” (1972, 423). A pesar de las apariencias y de sus pretensiones, el artista se convierte en “un trabajador asalariado que no recibe sino una parte del valor de su trabajo” (1972, 423).

La repercusión para el estilo es justamente la proliferación de “estilos personales” hasta la saturación pues en ellos radica el nuevo “valor de cambio” que ha venido a sustituir al valor de uso (1972, 423). Así, se produce la paradoja que señala Bozal:

Su valor de cambio [de la obra de arte] es mayor cuanto más se niega como mercancía; si se afirma como mercancía, entonces deja de valer como tal y su cotización baja a nivel de objeto (no de obra de arte). Si es un bien en el que invertir, es porque tiene una naturaleza artística, sólo porque ese arte decora o prestigia a quien la adquiere. (1972, 424).

Todo esto tiene una consecuencia fundamental para la imagen. Según Bozal, se produce nada menos que su *alienación* (1972, 424). Las imágenes ya no responden a elementos colectivos, como antes, sino a referencias al propio arte que sólo los especialistas pueden dilucidar (1972, 424). Esto explicaría el ensimismamiento del arte en el siglo XX. La oposición a formas convencionales (incluidas las vanguardias) y al estilo propio –ya apuntadas–, del *arte povera*, el *happening*, el *pop* etc. forma parte del intento de algunos artistas de buscar una salida. Y, a juicio de Bozal, es en este mismo intento donde hay que ubicar al diseño gráfico. Volviendo a su artículo, precursor, en él indica Bozal que, puesto que la imagen artística tradicional, en su multiplicidad de estilos, ya no sirve para comunicar, la imagen abandona los soportes característicos del arte, asume los nuevos modos de reproducción técnica (1971: 23). En definitiva: “se recurre a formas, imágenes, motivos y materiales que hablen en el lenguaje de todos los días” (1971: 23). Esto es: el estilo contenido en las imágenes vuelve a tener una relación real con la sociedad en la que se crea: “Las imágenes empiezan a hablar de nuevo” (1971: 23). Y, aunque Bozal no lo indique de manera explícita, esto implica una consecuencia fundamental que se aprecia especialmente en el diseño gráfico frente a otras reacciones o salidas artísticas como las ya citadas: los objetos creados, diseñados, recuperan, en función de su cualidad funcional, su original valor de uso. En definitiva, resume Valeriano Bozal, el diseño está produciendo “una verdadera renovación de la imagen”, y lo hace “de modo incontenible” (1971: 23).

No obstante, según hemos indicado ya, Bozal también percibe con gran lucidez cómo, a pesar de este impulso inicial por parte del diseño por recuperar una imagen significativa, religada con la sociedad y un público amplio más allá del coleccionista o el experto, y volver a una noción de valor de uso, en éste puede reproducirse la *tentación* de sustituir a éste por el valor de cambio y convertir los productos diseñados también en mercancía. A esta conclusión, también muy lúcida y reveladora, como comprobaremos más adelante, llega tras analizar en el artículo la obra de los tres principales diseñadores del momento (que, a diferencia del planteamiento teórico inicial, es más resumida en la *Historia del arte en España* y más extensa en el artículo): Enric Satué, Daniel Gil, y Alberto Corazón. Como decimos, es en este análisis donde el autor percibe el mencionado peligro.

Así, por ejemplo, para Bozal, en la obra de Satué, “el diseño se ha convertido en un fin en sí mismo” –de “sorprendente perfección formal”, eso sí– que “es entonces la mercancía en sí mismo, incluso por encima de aquella otra a la que debe presentar” (Bozal, 1971: 23); por lo tanto, “estas imágenes no hablan del mundo sino de sí mismas”. Lo único que lo salva es que su esteticismo, al menos, no engaña a nadie, “no pretende hacer como que habla...” (Bozal, 1971: 24; puntos suspensivos del autor). En el caso de Gil, también se da la calidad pero ésta “no es, sin embargo, factor sorpresa ante lo nuevo o expresión gráfica de lo envuelto –libros en este caso” sino “lo que un comprador cualificado espera como tal” (1971: 24). Es decir, Daniel Gil estaría dando a su público –elitista, en función del producto que compra, un libro– lo que espera:

Las pautas de este diseño son las mismas que se utilizan para los libros populares, pero teniendo en cuenta la diversa cualificación del comprador. Se aparenta hablar del mundo, del contenido de los libros que lo evocan o lo anuncian, pero se hace según una mecánica que no añade nada nuevo, que no enseña nada, pues el comprador recibe las imágenes que espera y se satisface. (Bozal, 1971: 24).

Si al menos Satué no fingía hablar del mundo y era abiertamente esteticista, Gil, por el contrario, sí lo finge,

lo que es peor, porque se mistifica lo presentado, recurriendo a arquetipos y formas convencionales; sobre la superestructura se levanta a su vez una artificiosa

superestructura de imágenes que pretende mejorar la apariencia de aquella. (Bozal, 1971: 24).

En definitiva, el problema tanto de Satué como de Gil es que no hacen lo que es preciso en ese momento, “hablar de lo que pasa, no encerrarse en torres que ya no pueden ser de marfil” (Bozal, 1971: 25). El único que, aun siendo diseñador, sí lleva a cabo esta tarea de hablar de lo que pasa de verdad es Alberto Corazón quien, si recurre a la sorpresa “no es por la sutilidad o la perfección de la imagen (muchas veces imperfecta desde los ‘cánones’ del buen diseño” (1971: 25), como en el caso de Satué; o si emplea “imágenes convencionales” –como Gil– “no es para aceptarlas y recrearse, sino para darlas [sic] la vuelta” (Bozal, 1971: 25). Corazón no habla “solamente de cómo es lo real, sino también de cómo se encubre y oculta esa realidad [...]; de ahí la manipulación de una imagen que, mixtificadora en su origen, ha de sacar a la luz lo mixtificado” (Bozal, 1971: 25).

En nuestra opinión, en esta parte el artículo de Valeriano Bozal adolece de un dogmatismo, de más que posible origen marxista², que hoy se nos antoja de una candidez casi entrañable. Las distinciones que establece entre la obra de estos tres autores se presentan, a un observador imparcial, tan alambicadas como arbitrarias: aun cuando los trabajos de estos tres diseñadores son, como es lógico, diferentes entre sí por razones obvias, lo cierto es que, en cuanto diseñadores, se apoyan en una *tekhne* común y, sobre todo, en una común finalidad, que es justamente, la de revitalizar las imágenes y comunicar con el público en el contexto de la España del momento, en cuanto creadores de carteles, cubiertas de libros, etc. No parece claro que en Gil o Satué -pensemos por ejemplo en las cubiertas del primero para la colección “El libro de bolsillo” de Alianza editorial–, una imagen mixtificadora en su origen no contribuya, mediante la manipulación del diseñador que la *defamiliariza*, a sacar a la luz lo mistificado³.

² El hecho de que Gil, militante comunista, sufra semejante rapapolvo es muy verosímil que se deba a su baja del Partido tras la invasión de Hungría por parte de la Unión Soviética (Martínez, 2005: 12). Ya se sabe que, en materia de religión, el verdadero enemigo no es el ateo sino el hereje.

³ De hecho, creemos que resulta significativa a modo de contraargumento a las críticas de Bozal la amistad que ha unido desde siempre a estos tres diseñadores, y las alabanzas que, públicamente, se han dirigido hacia sus trabajos respectivos y que incluyen, por supuesto, a Alberto Corazón a la hora de hablar de sus otros dos colegas. Por cierto, que muchos años después, Enric Satué, en un texto conmemorativo de repaso por la historia del diseño español (2000: 31-43) realizará una curiosa *relectura* de este artículo de Valeriano Bozal. Después de presentar un panorama de los años 60 en el que los diseñadores se habrían unido con el resto de artistas e intelectuales en una “plataforma cívica común” de fuerzas

Sin embargo, es preciso reconocer que, al margen de lo discutible del análisis concreto, Bozal, según apuntábamos, aparte de caracterizar al diseño y explicar el porqué de su auge, ha sabido prever este problema del mismo en el mundo contemporáneo: el riesgo de derivar en pura mercancía. Cuando el diseño usa su cualidad prefigurativa y planificadora –que lo caracteriza según la citada visión profesional– con vistas a obtener (en el caso del diseño gráfico) el resultado comunicativo más eficaz; cuando

la lógica del consumo y del libre mercado va instaurando, cada vez con más predominio, la mercancía simbólica o lo que se llama en otros términos ‘intangibles’ o ‘valores agregados’. Para decirlo con un ejemplo: un detergente no se venderá más que otro por su mejor calidad sino por el diseño más práctico o más atractivo de su pico vertedor. (Chaves, 2001: 26),

este proceso acaba por hacer que el referente físico de los objetos termine por difuminarse, y la mencionada “envoltura” se convierta de hecho en el verdadero valor del objeto y, en el caso de las personas, en un potente configurador de la identidad (Arfuch, Chaves y Ledesma, 1997: 32-33; 208-209; 211-213) y supone el triunfo de la mercancía. Cuando desaparece el valor de uso y no necesitamos nada es cuando, paradójicamente, se produce el consumo porque compramos según dicho valor añadido y entonces todo compite con todo, productos diferentes que valen el dinero del que disponemos y que elegimos comprar (Chaves, 2001: 28). Ahora el objeto es devorado por el ornamento, como ocurría con los primeros objetos industriales, pero dicha pítanza se realiza de modo planificado y buscando la máxima eficacia: la que proporciona el proceso de diseño.

progresistas y democráticas con objeto de ir consumando la liberación definitiva de la cultura de manos del franquismo (Satué, 2000: 39), sería, según Satué, este artículo, publicado en la revista “de obligada lectura entre el progresismo militante” (Satué, 2000: 39), el que habría venido a “bendecir” definitivamente la práctica del diseño gráfico entre la intelectualidad al señalar –cita Satué– la “verdadera renovación de la imagen que el diseño está produciendo de modo incontenible” (Satué, 2000: 39). La cita del artículo de Bozal es literal, pero Satué se cuida mucho de decir que la renovación incontenible que señala el crítico de arte es, a juicio de éste y según hemos visto, negativa en términos generales pues supone el triunfo de la mercancía y la publicidad sobre las imágenes militantes y emancipadoras. Bozal denuncia en su artículo que el diseño en aquellos años estaba haciendo justo lo contrario de lo que Satué afirma en el suyo que hacía. Satué, después, prosigue: “La obra didáctica, editorial y cartelística de Alberto Corazón, las cubiertas de libros de bolsillo de Alianza Editorial de Daniel Gil y los diseños del autor de este artículo para la revista *CAU*, y la serie de carteles ‘12 poetas de hoy’ se contemplaron desde una nueva perspectiva gracias a la apología provocativa que hizo del diseño gráfico el notable historiador del arte” (Satué, 2000: 40). Aparte de que Bozal en ningún momento menciona ninguno de esos ejemplos (siempre habla en general), según hemos visto, al único que deja bien parado es a Alberto Corazón.

Cuando Marx señala la conversión de los objetos en mercancía, advierte de que esto implica una serie de consecuencias imprevistas, como que un objeto corriente como una simple mesa se ponga “de cabeza”, y que “de su testa de palo broten quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar” (Marx, 1867: 73). Y, en efecto, la irrupción del concepto de mercancía y la noción de valor de cambio que introduce el capitalismo ha hecho que todos los objetos cotidianos se pongan a bailar y, en su danza, se mezclen con los artísticos. El valor de cambio propiciado por el mercado ha difuminado las fronteras entre arte y vida desde el momento en que la estética se ha puesto al servicio del mercado. Ni siquiera el arte escapa a esto: hoy día el arte contemporáneo

no niega el *aura*, pero la adultera a través de la valoración económica hiperbólica de la firma de algunos artistas promovidos mediante estrategias que pertenecen al mercado de la información y no al del arte; tampoco niega la trasgresión, pero la hace ineficaz porque se apropia de la misma utilizándola en su propio beneficio. (Perniola, 2000: 78).

Todo en una mezcla “de aspectos económicos estéticos y comunicativos” (Perniola, 2000: 79). El diseño se convierte así en un *elemento que articula y organiza la producción simbólica en un entorno eminentemente estetizado* como es la cultura contemporánea, donde se produce la conversión de prácticamente cualquier realidad en mercancía. Así se explica su naturaleza eminentemente inestable y permeable, sujeta a numerosas tensiones: es un lugar donde se realizan prácticas significantes que, a veces desde el terreno del arte comportan sin embargo una actitud comunicativa y publicitaria que sería característica del diseño, y, a veces desde el terreno del diseño, una actitud de protesta y compromiso que resultaría más propia del arte. Responsabilidad del diseñador es, desde ahí, bien abandonarse al mercado, bien mediar de modo efectivo entre el gran público y la investigación vanguardista (cfr. Calvera, 2003: 154) convirtiéndose en difusor de una cultura genuina proporcionando al común “un tipo de experiencia estética que deriva del disfrute de la calidad de los bienes cotidianos” (Calvera, 2003: 26). En definitiva, el diseñador, en palabras de Norberto Chaves, tiene el deber de ser crítico, frente a la tentación, proveniente de la cualidad planificadora de su tarea, de creerse un mero instrumento técnico sin implicaciones éticas:

Enfrentar el dilema de ejercer su propia y particular modalidad cultural sin violentar las formas culturales vivas y ajenas a su modelo; [...] servir al mercado sin traicionar a la cultura en una época en que la escisión entre ambos parece irreversible. (Chaves, 2001: 86).

Esto mismo, aunque quizá de un modo sesgado, es lo que, sin decirlo, estaba exigiendo Valeriano Bozal a los diseñadores del momento, y alabando a los que creía transitaban ese camino. Y gracias a su rigurosa reflexión y a sus herramientas epistemológicas y metodológicas de corte social y multidisciplinar, ya en 1971 supo comprender la importancia que desempeñaría el diseño gráfico en el futuro, su relación con el arte entendido a la manera convencional, y, según hemos visto, los peligros éticos y estéticos que comportaba, abriendo así el camino a investigadores posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor, Norberto Chaves y María Ledesma (1997), *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques crítico*, Barcelona, Paidós.
- BOZAL, Valeriano (1971): “La revolución de la imagen”, *Triunfo*, n.º 478, Madrid, noviembre.
- BOZAL, Valeriano (1972), *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo.
- CALVERA, Anna (ed.) (2003), *Arte ¿? Diseño, Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CHAVES, Norberto (2001), *El oficio de diseñar, Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, Nuria (dirección) (2005), *Daniel Gil. Nuestras mejores portadas*, Aldeasa.
- MARX, Karl (1867), *El Capital*, Barcelona, R. B. A., 2003.
- GIL, Irene (coordinación ed.) (2000), *Signos del siglo. 100 años de Diseño Gráfico en España*, Madrid, Ddi. Dirección general de política de la PYME. Ministerio de Economía y Hacienda.
- PERNIOLA, Mario (2000): *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.

SATUÉ, Enric (2000), “Empresa, sociedad y cultura en el siglo de los signos.” En GIL, Irene (coordinación ed.), *Signos del siglo. 100 años de Diseño Gráfico en España*, Madrid, Ddi. Dirección general de política de la PYME. Ministerio de Economía y Hacienda.

SOLANAS, Jesús (1981), *Diseño, arte y función*, Barcelona, Salvat.

**EL TODO VALE (1982-86): TRANSCULTURACIÓN, TRANSGRESIÓN,
TRANSMISIÓN. LA RESTAURACIÓN COMO IDEOLOGEMA EN LAS PRO-
DUCCIONES ARTÍSTICAS DEL RROLLO, DE LA NUEVA OLA Y
DE LA MOVIDA (MADRID, AÑOS 70-80)**

Magali Dumousseau Lesquer

Université de Avignon

La contracultura madrileña de los años setenta se desarrolla al lado de la cultura establecida sin atacarla, situándose más bien en la indiferencia. Así, las obras creadas durante el periodo underground que llamamos el Rrollo (Dumousseau, 2001: 13-47) y que abarca desde 1970 hasta 1978, no muestran interacciones entre esta cultura marginal, sin reconocimiento legal durante el franquismo y por eso condenada a una expresión subterránea, y el patrimonio cultural oficial. Este desinterés artístico respecto a la cultura española establecida y al pasado reciente de España no puede justificarse sólo por la presencia de la censura, vigente hasta 1977 y la limitación de libertad de interpretación. En este caso, la amnesia voluntaria que atañe, en las creaciones del Rrollo, no sólo a acontecimientos históricos traumatizantes sino también a todo un bagaje cultural más antiguo y no relacionado directamente con la ideología franquista, adquiere un interés particular. En efecto, según Joël Candeau,

Paradójicamente, la sociedad se unifica menos en torno a sus recuerdos que a sus olvidos, más en torno a sus silencios que al jaleo político-mediático que acompaña el mnemotropismo contemporáneo. (Candeau, 2005: 1).

Por eso, dedicamos esta ponencia al estudio de los fenómenos de amnesia, transculturación y transgresión en las creaciones artísticas del Rrollo (1970-78) y de su evolución en Nueva Ola (1979-81) y posteriormente en Movida (1982-86), que aparecen como una solución a la crisis identitaria que es el punto de partida del nacimiento de la cultura underground madrileña de la época.

EL RROLLO PUNKI (1976-78)

Después de la muerte de Franco, Madrid descubre la existencia en el barrio del Rastro, del Rrollo, una cultura marginal condenada al silencio bajo el franquismo y compartida entonces por un número reducido de iniciados. El interés demostrado por ciertas culturas extranjeras como la contracultura americana de los años 60 o el movimiento punk anglosajón (1976-78) subraya aún más, en las producciones picturales y musicales del Rrollo, un olvido deliberado de la cultura española que puede aparecer como una estrategia de esquivez.

Podemos encontrar estas influencias por ejemplo en las pinturas que adornan las paredes de la discoteca La Vía Láctea, realizadas entre 1978 y 1979 por los pintores Costus y que remiten a las estrellas de Hollywood como Ava Gardner, Marilyn Monroe, Fred Astaire, Jerry Lewis, Roger Moore y Elizabeth Taylor..., también en las traducciones piratas de los tebeos de Robert Crumb, Gilbert Shelton u otros, vendidas en el Rastro por colectivos como la Cascorro Factory (Alberto García Alix, Ceesepe...), La Livandad del Imperdible (El Zurdo, Alaska, Carlos Berlanga, Campoamor...) o jóvenes dibujantes como Javier de Juan, El Hortelano..., e incluso en las canciones de grupos punki como Kaka de Luxe, Los Corazones Automáticos, los Zombies, Burning...

No hay que ver en esta recuperación de elementos constitutivos de contraculturas extranjeras, una relación entre cultura dominante y dominada. Las contraculturas americanas o inglesas no se imponen como en el caso de colonización sino que son importadas y asimiladas voluntariamente por estos artistas madrileños como elementos de estimulación y como paliativos a una necesidad. No utilizan estas influencias para producir un mero plagio sino como en el caso del punk, un estilo particular, fruto de una adaptación al carácter latino. Esto desemboca en un punk más colorista y menos virulento en la protesta, lo que puede parecer paradójico en Madrid de finales del franquismo, ya que el punk representa precisamente en Inglaterra una radicalización de la crítica política. Mientras el punk londinense invita a la anarquía (Sex Pistols, 1976), al consumo de drogas (Ramones, 1978a), y conoce el homicidio (Ramones, 1978b), Kaka de Luxe condena el precio del metro más feo de Europa (Kaka de Luxe, 1978a) y siente no poder conducir borracho por la ciudad (Kaka de Luxe, 1978b). La ausencia de crítica política puede explicarse también por el recurso a la amnesia voluntaria para con la cultura esta-

blecida española, que permite olvidar de forma provisional un trauma y posicionarse en un estado de despreocupación, o de “in-souci” (Ricœur, 2000: 655), que posibilita escapar de la “memoria-preocupación” (Ricœur, 2000: 655). La necesidad ya no es volver sobre el pasado sino expresarse sin trabas.

Es interesante notar que los artistas underground de Madrid se interesan en estilos o movimientos con alta carga de reivindicación identitaria. Así, cuando el punki lleva mezclados sin aparente lógica, diversos signos como la bandera inglesa, la svastika o el símbolo anarquista, no quiere decir que adhiera a cada una de estas ideologías sino que denuncia la herencia que le dejó la sociedad. Traduce, en el famoso eslogan No Future (Sex Pistols, 1977), la dificultosa situación en la cual se encuentra a la hora de construir su identidad sobre un patrimonio incómodo. La conyuntura española es diferente ya que el punk madrileño se desarrolla al final de la dictadura en un país que se libera poco a poco de sus inhibiciones y que, al contrario de Inglaterra, no sufre todavía una crisis socioeconómica aguda. Esto puede explicar, en parte, por qué los madrileños sólo guardan del punk anglosajón la estética provocadora sin el radicalismo político. El No Future nihilista se convierte en Madrid en un Sólo se vive una vez más bien hedonista y se traduce por la adopción de una estética y de comportamientos chocantes que participan en la revelación a la vista de todos, de esta cultura y de estas identidades hasta entonces subterráneas. Paloma Chamorro declara:

En España, estábamos jugando al no futuro, asumiendo la estética del punk, su radicalidad, pero las cosas eran más bien al revés. Se pasaba de haber Franco a no haber Franco... En España nos gustan mucho las etiquetas, aunque mal usadas. Lo de los yuppies, por ejemplo, no es del 85, sino una historia vieja.[...] ¿Y en España, qué pasa? Que llega, no como un fenómeno sociológico, sino como una moda, como cliché cultural. (Gallero, 1991: 185).

El recurso a estas aportaciones culturales exteriores parece entonces presentarse como la solución a una insatisfacción o a una necesidad provocadas por la cultura establecida. En efecto, no existe en aquella época en Madrid, una corriente musical alternativa que permita, como la Onda Layetana en Cataluña, una reivindicación identitaria. Quizás porque no haya, entonces, voluntad por parte de estos artistas de la sombra, de reconocer una cultura y una identidad madrileña, como parece indicarlo esta reflexión de uno

de los fotógrafos de la Movida, el madrileño Juan Ramón Yuste, que tenía 17 años en 1975, y para quien, entonces, la mayoría de los madrileños padecía un complejo debido a la mirada de los españoles de provincias: “ Era como si hubieras tenido que pedir perdón por haber nacido en Madrid. Como si la opresión viniera de Madrid, como si la represión se hiciera en Madrid” (Yuste, 2008).

Así es la imagen exterior de Madrid la que parece no ser asumida por un pequeño grupo de artistas underground, madrileños de origen o no. Atentos a lo que está pasando al nivel cultural fuera de las fronteras, experimentan, en reacción, una crisis de los orígenes relacionada con la percepción que los españoles y los otros países tienen de Madrid y de la cultura española al final del régimen franquista.

Aludo aquí al concepto de identidad colectiva o cultural, tal como lo concibe Joël Candau, o sea como una “representación, hecha por individuos que se consideran como miembros de un grupo, del origen, de la historia y de la esencia del grupo” (Candau, 1998: 17). Al final de la dictadura, la imagen de la cultura madrileña, “guardiana” de una hipotética identidad, se ve muy frágil, según la acepción de Paul Ricœur, o sea respecto a su proyección en el futuro, a su confrontación con los demás, y por fin por lo que Ricœur presenta como “la herencia de la violencia fundadora” (Ricœur, 2000: 99) que puede materializarse en la legitimidad posterior de actos violentos por un Estado de Derecho o por su carácter antiguo, actos que representan para los unos la gloria y para los otros, la humillación. El tratamiento de la memoria que se tiene de estos acontecimientos y su incorporación al patrimonio cultural colectivo, participa entonces de la reivindicación identitaria, tal como podemos suponerlo, en el caso del Rrollo, el olvido voluntario.

Precisamente, las palabras de los artistas de la Movida coinciden en la sensación de un vacío cultural en el Madrid del final del franquismo. Mientras Borja Casani¹ remite a una “sociedad hipermediocre, hipergris” (Gallero, 1991: 2), y Paloma Chamorro² apunta que “veníamos del franquismo, veníamos de un desierto” y que “de pronto había una rosa en el desierto y otra, y otra y otra...” (Gallero, 1991: 180), para J. R. Yuste: “no había arte interesante, obras interesantes. Al nivel cultural, Madrid era un desierto, se consideraba como el centro del imperio, de la represión, un pueblo grande, una ciudad gris” (Yuste, 2008). Así que para el resto de España, Madrid tiene la imagen de la sede

¹ Director de la revista *La Luna de Madrid*.

² Presentadora del programa *La Edad de Oro*.

del franquismo y se trata de una responsabilidad que tanto los artistas underground de origen madrileño como de las otras provincias no quieren asumir, ya que estos últimos han dejado precisamente las provincias para encontrar anonimato y libertad en la capital y huir de los códigos de la moral popular engendrados por la homogeneización de las representaciones culturales. J. R. Yuste experimentó esta falta de libertad de opinión cuando lo insultaban por tener el pelo largo. Confiesa: “Yo lo sufrí el franquismo porque me paraban en la calle por tener los pelos largos” (Yuste, 2008). Este testimonio es interesante porque indica que estos artistas que no conocieron ni la guerra civil, ni el periodo de represión más fuerte del franquismo, tienen con el régimen una relación de oposición a la autoridad, que no es más que la reproducción de la que experimentan dentro del núcleo familiar. El fotógrafo confirma que no le interesaba la crítica política porque “criticar a Franco ya muerto era muy fácil. Lo hace la gente mayor que lo padeció mucho durante su vida” (Yuste, 2008). Podemos pensar entonces, que la concepción que este grupo tiene del patrimonio cultural colectivo, que se reduce bajo Franco a la cultura autorizada, nace precisamente de esta relación basada sobre la transgresión de los códigos establecidos y no sobre un deseo de venganza.

No hay que olvidar que la cultura establecida lo es según la ideología dominante que actúa “como guardiana de la identidad” operando “bajo la justificación de un sistema de orden o de poder” (Ricoeur, 2000: 100). Así, existe una política cultural durante el franquismo, pero se trata de una cultura bajo control, censurada y orientada, y que no corresponde con las afinidades de estos artistas que sienten la necesidad de subsanar una carencia buscando fuera su inspiración. Es precisamente el descubrimiento al principio de los años 70, de los escritos de la Beat generation (Kerouac, Ginsberg...), de la música de California de los años 60 y de los comics underground norteamericanos lo que les permite comparar a Madrid con un vacío cultural. Esto explica también por qué todos los madrileños no comparten esta visión de la capital, pues, a pesar de que algunos adhieran a la cultura oficial, sólo un número reducido de iniciados tiene acceso a la contracultura bajo Franco. Por eso el acto de crear algo diferente suponía un compromiso identitario.

Estos artistas parecen entonces sufrir un doble complejo relacionado primero al no reconocimiento, bajo la dictadura, de su identidad marginal y artística y luego a la imagen negativa de la ciudad de Madrid en España y en el extranjero, a la que están vincu-

lados por considerarse como artistas madrileños. Esto es precisamente lo que les anima a buscar una cultura foránea de adopción, como por ejemplo el punk, contracultura por supuesto, pero de notoriedad mundial.

Así, no es casualidad si las primeras obras iconográficas del Rrollo se focalizan en la representación de los miembros del grupo. Son retratos que parecen expresar el deseo de fijar en el cuadro, en la película, o en el papel, la realidad de existencias hasta ahora negadas y en vía de reconocimiento a partir de 1976. Los artistas del Rrollo se revelan a través de la mirada que los otros miembros de la tribu ponen en ellos. El fotógrafo Alberto García Alix (“Carlos”, 1976; “Miguel Ángel Arenas”, 1978; “Teresa chutándose”, 1978; “Enrique Sierra”, 1978), el pintor Guillermo Pérez Villalta (“Escena. Salida de un concierto de rock”, 1978, “Kaka de Luxe”), testigos privilegiados de una realidad que no desean alterar ni interpretar, proponen retratos sin artificio de esta nueva fauna de Madrid, presentada en 1980 por Pablo Pérez Mínguez como la nueva piel de la capital en su fotomontaje “Madrid, Foto, Poro” que reúne 200 retratos en plano cerrado. Entramos entonces en un nuevo periodo que corresponde con la Nueva Ola popera.

LA NUEVA OLA POPERA (1979-81)

A partir de 1978, como consecuencia de la decadencia al nivel mundial del movimiento punk demasiado violento, en beneficio de una cultura menos dura y más popular, el rrollo punki evoluciona en after punk y luego en New Wave o Nueva Ola popera. Esto desemboca en Madrid sobre un nuevo interés por el Pop’art de los años 60 y también por la cultura pop del principio de los años 70, llamada Glam o Glitter y que en aquella época tuvo poca resonancia en España salvo entre algunos iniciados interesados ya en la música de David Bowie (alias Ziggy Stardust), de Lou Reed (“Velvet underground” producido por Andy Warhol) o Iggy Pop. Se trata entonces de un retorno a una cultura extranjera que pasó casi inadvertida en España bajo el franquismo, o sea que este movimiento de retroceso al pasado traduce otra vez un deseo de recuperar un retraso. La relación con el pasado es entonces en la Nueva Ola, una relación fundada sobre una ausencia de pasado y la necesidad de recuperar algo espoliado. Esto diferencia a Madrid del resto de Europa que también experimenta este pop *revival* pero con la meta de volver a vivir una frivolidad pasada en reacción al periodo de crisis que padece entonces

Europa. Mientras en Europa se trata de un enfoque memorial, en España se trata de un descubrimiento, el descubrimiento lógico de la frivolidad y de la locura después de años de opresión según la definición que el periodista Anatxu Zabalbeascoa da del pop:

El pop, el estilo popular, gusta a todos porque se da a conocer con dos armas contundentes: la inmediatez y la invasión. A base de colonizarlo todo, rápidamente lo consigue. [...] El pop aprovecha los momentos de debilidad. Ofrece optimismo y alegría al precio económico de una burbuja, un estampado o una tapicería coloreada. En su lado más subversivo, se trata del fin de las dictaduras: niega lo sobrio, acaba con los minimalismos y con las esclavitudes de la vida en blanco y negro. En su flanco más débil, es el triunfo del momento. También de lo fácil. (Zabalbeascoa, 2009).

Los colores llamativos del pop'art invaden las creaciones de Ouka Lele (Serie Peluquerías), las pinturas de Las Costus, los vestidos de Ágatha Ruiz de la Prada. Entonces, podemos preguntarnos sobre el por qué de esta voluntad de restauración de un pasado que nunca existió, por lo menos oficialmente.

La respuesta se encuentra en las características comunes entre el punk y el Glam: ambos llaman a la libertad de expresión y a la satisfacción de los deseos más reprimidos. Así, tal como la filosofía del punk, el Do it, favorecía la creación "amateur", Andy Warhol hacía del desconocido una estrella al declarar que cada uno iba a ser famoso por lo menos 10 minutos en su vida, y el Glam permitía expresar de forma muy llamativa mediante unos trajes fuera de la norma, la creación de personajes de ficción de aspecto andrógino y el uso de seudónimos estafalarios, una identidad escondida por la ideología dominante. De forma paradójica, el disfraz permitía la revelación de las identidades oprimidas, o sea de cierto modo, una restauración identitaria lo que bien entendieron por ejemplo, Pedro Almodóvar y Fabio de Miguel (alias Fanny McNamara) cantando "Quiero ser mamá" en el grupo los Black Kiss Dolls (homenaje al grupo neoyorquino los New York Dolls).

En el caso madrileño, la estética de la Nueva Ola puede formar parte del proceso de afirmación identitaria mediante la expresión muy fuerte visualmente de los tabúes de la ética franquista. La reivindicación identitaria no concierne a una supuesta identidad madrileña, que no existe en realidad, siendo Madrid una ciudad de aluvión, sino la libertad

de comportamientos considerados entonces como desviantes (libertad sexual, homosexualidad, droga, alcohol, marginalismo...) y que hacen que sean calificados entonces de “peligrosos sociales”. Es como si estos artistas de la sombra volvieran a nacer revelando su verdadera identidad detrás de disfraces o de identidades de ficción como Alaska (Olvido Gara, nombre inspirado de una canción de Lou Reed), Ouka Lele (Bárbara Allende), Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez), El Hortelano (José Alfonso Morera Ortiz), El Zurdo (Fernando Márquez), las Costus (Enrique Naya y Juan Carrero)...

Los medios de comunicación muestran cada vez más interés por esta cultura marginal, la cual, al beneficiarse de los medios de promoción tradicionales, pierde su carácter subterráneo para volverse popular. El aspecto contracultural desaparece progresivamente a partir de 1979 cuando el fenómeno se extiende a otros dominios artísticos. Durante esta fase de revelación, la nueva cultura sigue invadiendo las artes legítimas, según la terminología de Pierre Bourdieu, o sea el cine, la foto, la moda, el tebeo, artes que no constan todavía de normas convencionales como el teatro o la literatura, lo que le permite imponer sus propios códigos de presentación. Se multiplican entonces las auto-presentaciones (retratos con puesta en escena) a través de códigos transgresivos con influencia punk o glam.

Las fotos de García Alix (“Willy y Rosa”, 1979, “Eduardo Haro y Lirio”, 1980, “Willy chutándose”, 1980), de Pablo Pérez Mínguez (“Costus y Fabio McNamara, La Palma”, 1980; “Mística Alaska”; “Divina May”; “Ana Curra”; “Fanny, agente secreto”; “Fanny Narciso”; “Narciso, Javier Pérez-Grueso”; “Fanny Op-art”; “Ensayo para la fama, Pedro y Fanny”; “La Musa Paty-Diphusa inspirando a Pedro”; “Pedro ensayando firma de autógrafos para el futuro”...) de Ouka Lele (“Ana Curra”; “El Hortelano fabrica peces con sólo agua”), de Gorka Dúo (“Eduardo”, 1981; “Alaska y los Pegamoides, cementerio de la Almudena”, 1981), de Javier Vallhonrat (“Ouka Lele”, 1983), siguen representando a los miembros de la tribu ahora más bien en decorados de estudio, mientras Almodóvar presenta a las chicas “del montón” en *Pepi, Luci, Bom*, una película en la que aparecen Las Costus, Alaska, Ceesepe, su hermano Agustín y el propio Almodóvar en lugares familiares de la tribu como el piso de las Costus, verdadera Factory madrileña ubicada en calle de la Palma 14. Los miembros del grupo aparecen también en los dibujos de Ceesepe (“Le peintre El Zurdo”, 1981; “Picasso peint le portrait de Madame Ouka Lele”, “Estrellita se va a Nueva York”, 1981), en los cuadros

de las Costus (“Una noche misteriosa “Capi””, 1979; “Fabio”, 1980), en los vídeos de García Alix o en *Arrebato*, película de Iván Zulueta que sale en 1979.

Es como si quisieran dejar una huella, imprimiendo su propia imagen en la escena artística madrileña que les fue negada bajo el franquismo. Pasan entonces de la inexistencia a la omnipresencia visual favorecida por el afán de los medios de comunicación hacia el fenómeno y también el intento de recuperación política que lleva al alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván a ofrecer la ciudad a los movidistas: “Tierno Galván abrió las puertas para que entrara el aire bueno. Fue fundamental para la recuperación de Madrid” (Yuste, 2008).

La producción artística underground existía bajo el franquismo pero no tenía una visibilidad ya que estaba condenada a la clandestinidad y ya que por definición era una cultura que no dejaba huellas: los conciertos punk son el acto de *performers* que existen sólo a través de la relación directa con el público, y los tebeos piratas se difunden mediante fotocopias de blanco y negro en pocos ejemplares. Así que a la ausencia de huellas, avalada por la tesis oficial de la no existencia, substituye, al principio de los 80 una visibilidad que permite la revelación y el reconocimiento mediante la mirada de la masa y ya no sólo de la tribu. El reconocimiento se produce verdaderamente en 1982, cuando la prensa identifica y califica a estos artistas como artistas de la Movida madrileña.

La sobreexposición podría verse como una respuesta al no reconocimiento artístico bajo el franquismo, pero no resuelve la imagen negativa que sigue teniendo, según ellos, el patrimonio cultural español. Podemos mencionar un intento, ya en 1978, por parte de los pintores Costus, de presentación de su propia visión del patrimonio cultural en una exposición titulada “Ejemplos de arquitecturas nacionales y otros monumentos”. Las obras, que se exponen en un local convertido en lavadero con las paredes llenas de graffitis, presentan personalidades de la España tradicional como Carmen Sevilla, Paquita Rico, Estrellita Castro, Joselito... En un estilo muy kitsch, ponen en escena a los pilares de la cultura nacional que esperan para ser limpiados, tal como los sujetadores y otra ropa tendida en el lavadero. La exposición será prohibida el mismo día. También, el cartel que realizan en 1981 para la película *Patrimonio nacional* de Luís García Berlanga indica el deseo de revolución y de ruptura respecto a esta herencia.

En la misma época, pintan la serie titulada “Paso trascendental del Diez minutos” al *Hola* que asocia famosos con revistas del corazón. Tal como Grace Kelly representa Lecturas, Carmen Polo está relacionada con *Diez Minutos*. Este cuadro es, ante todo, representativo de la influencia del Pop’art en la obra de las Costus, y la crítica más bien parece dirigirse al estilo vestimentario de la señora que a la política de su difunto esposo. No se trata de un proceso de recuperación memorial ni de presentación de un patrimonio cuya memoria habría que preservar intacta, sino, al contrario, de una propuesta de un nuevo patrimonio nutrido de influencias extranjeras y así, aceptable al nivel internacional. En este caso también podríamos hablar de restauración, lo que se verifica en las representaciones que dan los artistas de la Movida de la ciudad de Madrid que se convierte en un tema predilecto.

Asistimos entonces a una modificación de la imagen de la capital que pasa de ser una ciudad gris y mortecina a un *ersatz* de Nueva York. La transformación de la imagen de la capital aparece como lógica y necesaria ya que la calificación o identidad “artistas de la Movida madrileña” es vinculada de forma intrínseca a la ciudad de Madrid.

Aparece entonces en las obras un nuevo Madrid, renovado y re-creado gracias a montajes (Ouka Lele: “Madrid”, 1984;) y juegos de luces (Felix Lorio: “Serie Gran Vía”, 1982; “El Pirulí”, 1982; Juan Ramón Yuste “Serie Madrid me Mata”, 1982; Edificio Capitol) que corresponden a las influencias exteriores de las cuales se nutrieron los artistas. El Madrid oscuro se ilumina con los colores del Pop’Art y se disfraza mediante collages. Según Borja Casani, el director de la revista emblemática de la Movida cuyo título, *La luna de Madrid* es también un homenaje a la ciudad, se desarrolla en estos artistas una “consciencia de Madrid” que se traduce por “la recuperación de la libertad de ser madrileño” (Gallero, 1991: 1). Sin embargo, el resultado de la transformación artística de Madrid, además de ser un subterfugio ya que no corresponde con la realidad, es una usurpación de identidad:

Borja Casani: “No resultaba un plato de buen gusto ser madrileñista, pero era casi una obligación hacer una reivindicación de tu entorno. Lo que pueda dar Madrid no es diferente de lo que puedan dar Amsterdam, Berlín o Londres, que nos tenían a todos fascinados. Esa conciencia de que ser madrileño era ser de un sitio común y corriente, y de que se podían utilizar los mismos subterfugios comerciales para decir que era mucho mejor que Londres, desencadenó la polémica que escandalizó a

todo el mundo, de que Madrid era la mejor ciudad del mundo después de Nueva York. Y con Nueva York estaba empatada... En realidad era una propuesta enteramente cínica”. (Gallero, 1991: 1).

Esta mentira se convierte en una ilusión colectiva que se materializa por ejemplo en la interpretación que el fotógrafo Juan Ramón Yuste da del edificio Capitol y que él justifica como siendo una reacción, por parte de un “amateur” de arquitectura, a la ciudad de “Madrid destrozada por los malos arquitectos de la dictadura. Lo que quedaba se reivindicó” (Yuste, 2008). Por eso retocó una foto en blanco y negro del edificio “emblemático” de la plaza de Callao, “limpiando” la fachada de toda publicidad sin borrar sin embargo el *andiamo* significativo de la restauración (tampoco lo hace Pablo Pérez Mínguez en “Edificio Metrópolis”, 1982). Pensó entonces, según confesó, “que podría tener una corona”. Cuando le pregunté el por qué de esta corona, J. R. Yuste pareció descubrir su estatua de la libertad. Sólo quiso realzar el edificio porque “le faltaba algo, el arquitecto debía haber pensado ponerle algo”. Como un juego y sin premeditaciones, construyó, “de forma consciente o no” según precisa él, lo que reconoce ahora ser una alegoría de la estatua de la libertad. Haciendo una inversión significativa, Yuste entonces compara Nueva York con Madrid: “En 1979, me sentí como en Madrid en Nueva York, aunque los coches fueran mayores” (Yuste, 2008).

La prensa extranjera difunde la nueva imagen, casi marketing, de Madrid a la que responde Andy Warhol en 1983. Invitado por la galería Fernando Vijande, viene a presentar una serie sobre “Pistolas, cuchillos y cruces” y como lo subraya Yuste, “Lo nuevo era que Warhol venía a Madrid, no su obra” (Yuste, 2008). Le acompaña el fotógrafo Christopher Makos que piensa que la comparación de Madrid con Nueva York entonces “era justificada. Era el principio de la Movida y el espíritu del arte y de la libertad de expresión parecía estar por todas partes. Era el final de una época y el principio de una nueva era. [...] No tenía ideas preconcebidas sobre Madrid antes de venir, me la representaba como la capital emergente al nivel artístico y me sorprendió la energía asombrosa que descubrí allí” (Makos, 2008). El fotógrafo Gorka Dúo inmortaliza su estancia en Madrid (“Fiesta en casa de los March”, 1983; Andy Warhol, 1983; “Fiesta Warhol en casa de Jacques Hachuel”, 1983).

En 1984, la exposición titulada “Madrid Hoy” indica otra vez el deseo de sustituir la imagen del Madrid franquista, por un Madrid renovado como para borrar el pasado.

Madrid pasa entonces de desierto cultural a “centro cultural del país; era el símbolo de la modernidad que se había perdido en Barcelona” (Yuste, 2008).

Sin embargo, como la imagen promovida de Madrid ya no tiene nada de madrileño, el proceso de usurpación de identidad no resuelve la crisis identitaria de origen.

LA MOVIDA (1982-86)

El olvido voluntario de lo que este patrimonio cultural tiene de madrileño, no puede ser una finalidad y acaba por desembocar sobre una necesaria vuelta del recuerdo. Paul Ricœur considera como inevitable el proceso final de rememoración ya que, “si una amnesia deliberada pudiera llegar a un resultado, la memoria privada y colectiva sería privada de la saludable crisis de identidad que permite una reapropiación lúcida del pasado y de su carga traumática” (Ricœur, 2000: 589). Sin el recuerdo no se hace posible la aceptación de la herencia ni tampoco su futura transmisión que representa la última fase de la reapropiación del pasado.

Así, las creaciones del periodo final del fenómeno, llamado la Movida que corresponde con la fase más comercial, vuelven sobre el patrimonio cultural español a través de una re-interpretación de los tópicos que representan la identidad española en el extranjero y de una re-creación de las obras maestras del arte español. Se produce entonces una penetración de la cultura establecida según un proceso de contaminación por influencias extranjeras constitutivas de la cultura de adopción de los artistas de la Movida. Hay una diferencia respecto a lo que pasó durante el Rrollo cuando las contraculturas ajenas sirvieron de base a la creación de la contracultura española que salió de la nada. Aquí, estas influencias conectan con la cultura establecida que sirve ahora de base a la creación.

Podemos considerar estas representaciones como una nueva lectura de la memoria oficial que no se limita a una mera evocación, ni tampoco a una reproducción fiel al objeto recordado. Se trata más bien de una re-presentación en el doble sentido que le da Paul Ricœur, es decir, “por detrás” y “de nuevo” (Ricœur, 2000: 47). Sin embargo, en este caso, la re-presentación se acompaña también de una re-creación o sea que yo añadiría al “por detrás” y al “de nuevo” la noción de novedad mediante un “algo nuevo”. Lo novedoso se materializa en estas re-creaciones por añadidos o sustracciones respecto

a las obras originales. Se nota también en las modificaciones de los rasgos constitutivos del tópico que, por definición, son rasgos vinculados a la identidad española (o más precisamente a lo que, según los españoles, es representativo de la identidad española en el extranjero).

Si miramos por ejemplo, la representación que Luis Pérez Mínguez da del cuadro del Greco “El caballero de la mano en el pecho” (1983), las versiones de “las Meninas” de Velázquez por Ágatha Ruiz de la Prada o por Guillermo Pérez Villalta (“La familia del Duque de Bailén”, 1985), la versión pop de “La Maja” de Goya por Almodóvar en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) subrayada por la multitud de botellas de coca cola en primer plano, o además las traducciones por parte de Las Costus de la Pietá (1617) de Gregorio Fernández en “Patria Mejicana” (1982), de la Inmaculada Concepción, la colosal, (1652) de Bartolomé Esteban Murillo en “La Inmaculada”, Patrona del ejército de Tierra (1984), sus interpretaciones de las esculturas de los Santos Evangelistas y de las Virtudes de la Cruz del Valle de Los Caídos, e incluso, la re-creación del Retrato de Franco (1940) por Ignacio Zuloaga en “Caudillo”, (1987), notamos un elemento recurrente y fundamental en todas estas obras: el elemento añadido consiste en la integración dentro del modelo original de la representación física de un artista de la movida.

Efectivamente, todos los modelos que posaron para las obras analizadas son artistas que participaron en el fenómeno sociocultural, lo que se nota todavía más en la foto de Ágatha Ruiz de la Prada que, precisamente en esta ocasión, lleva su propio modelo. Es como si se vislumbrara un deseo, consciente o no, de restaurar sobre la escena artística, la verdad sobre identidades borradas. Tal como en la restauración de una obra maestra, vuelven a sacar a la luz lo borrado por el tiempo o por la censura, respetando sin embargo el resto de la obra de origen. Por eso, estas obras muestran de forma tan evidente, la obra en la que se inspira el artista.

Lo interesante también es que estos artistas integran en estas re-presentaciones las influencias que recibieron de las contraculturas extranjeras, a través de colores y de elementos kitsch que remiten al pop’art, de muecas y posturas que revelan la transgresión de los cánones y de los códigos de presentación, o de vestidos que aluden al punk como en las interpretaciones que hacen las Costus de las esculturas que adornan el mausoleo del Valle de los Caídos. El patrimonio aparece limpio de toda ideología y pene-

trado por rasgos de culturas ajenas, lo que desemboca en la representación de un patrimonio español, pero diferente de como era presentado antes. En 1983, el pintor El Hortalano presenta así su exposición en la galería Moriarty de Madrid:

Creo en una pintura emocionadamente española. De alegrías y tragedias, que represente el mundo actual con sus contradicciones y mieles instantáneas. La raza humana expresando algo nuevo. (Dumousseau, 2001: anexos).

Estas interacciones culturales desembocan sobre un nuevo estilo, un estilo post, podríamos decir postmoderno, que constituye una nueva presentación de lo que fue, sin saber exactamente cómo definirse, lo que pone en evidencia el nombre mismo dado a las producciones artísticas de la Movida, el Todo Vale, representativo sin embargo, de cierta continuidad, y por qué no, de la aceptación de una herencia:

(L'expression postmodernité) n'a de sens que par rapport à ce qui précède; elle décrit une période vécue comme une attente, comme une période de transition, non stabilisée, qui ne peut être définie que par rapport à ce qui la précède. Le préfixe post suggère à la fois un bilan, un héritage, et une fracture, autrement dit un champ notionnel structuré autour de la continuité et de la rupture, ce qui n'était pas le cas de la modernité qui transcrivait (ou du moins semblait transcrire) une rupture radicale avec le passé. (Cros, 1995: 113).

El proceso de decontextualización se nota también en las interpretaciones dadas a los tópicos de la identidad y de la cultura española que encontramos por ejemplo en:

- los bodegones pop de Ouka Lele (“Mi primer bodegón”, 1984; “Bodegón árabe”, 1984; “Un bodegón para Cristóbal”, 1986)
- los toreros de Ceesepe, borrachos y emasculados (“Bombita Saoul”) o en versión femenina (video “El día que muera Bombita interpretado por Lola Moriarty”), de Pepe Rubio (Paco Clavel en Pepe Rubio), de Pablo Pérez Mínguez (Antonio Alvarado y uno de los chicos del Mac), de Almodóvar en “Matador” (1988)...
- las gitanas de Pablo Pérez Mínguez (“Gitana mulata”)
- las representaciones de Cibeles en cerda (“Al sur de los Gaitanes”, 1982) o en María, típico de la mujer española (“Enciclopedia de la María”, 1988) por las Costus, en

mujer lasciva en compañía del Neptuno por Ceesepe (“Cibeles y Neptuno”, 1987), en el café Gijón tomando una copa con el Neptuno tal como apareció en el fotomontaje de Gabriel Mañiz y Pedro Miranda en el número 7 de “La Luna de Madrid”, o en Atalanta por Ouka Lele (“Rappelle-toi Bárbara”, “Los Leones de la Cibeles”, “Atalanta e Hipómenes”, 1987).

- las representaciones de las Marías españolas (“Calendario mariano”, 1988) de las Costus...

El procedimiento de decontextualización, acompañado a veces por una desideologización, como en el caso de la serie de las Costus titulada “El Valle de los Caídos”, comporta una fragmentación memorial que permite la creación de una memoria compartida, creada a partir de una selección deliberada respecto a la herencia oficial. Es como si los artistas de la Movida sometieran la herencia a un “inventario” (Paul Ricœur, 2000: 108). No hacen un trabajo de mera recuperación sino que participan de forma activa y consciente a la constitución de la memoria colectiva que Ricœur define como “el poder de poner en escena (*mettre en scène*) los recuerdos comunes” (Ricœur, 2000: 145). Para eso, restauran verdades ocultas o falsifican verdades oficiales siendo, lo más importante aquí, no el recuerdo sino su puesta en escena.

Este desmantelamiento por selección hace imposible entonces la transmisión de la herencia tal como se presenta a la muerte de Franco. El Todo Vale se impone como proceso creativo de digestión, de limpieza ideológica y de renovación, que da a luz un patrimonio cultural híbrido pero representativo de la nueva cultura española que ya no teme nutrirse de lo ajeno y que para los movidistas representa la nueva identidad española. Desde entonces “todo vale”, incluso lo que antes era rechazado, invisible o inexistente tanto para los unos como para los otros. En eso, esta nueva cultura o nueva memoria, corresponde a la definición que da Edmond Cros de la cultura como “un espacio ideológico cuya función objetiva consiste en anclar una colectividad a la consciencia que tiene de su identidad” y que “funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia” (Cros, 2003: 114). El carácter híbrido, fruto del préstamo tomado a movimientos culturales extranjeros y contemporáneos, permite situar la obra antigua en el presente, actualizándola, aunque de esta “adaptación” o “deconstrucción” nazca una “herencia mucho menos auténtica” (Cros, 2003: 173).

Es de notar por fin que muchas obras del final del Todo Vale, acaban por revelar las identidades civiles que se escondían detrás de los seudónimos artísticos, como si hubiera una necesidad de restablecer su identidad en la escena social después de haberse impuesto físicamente en la escena artística. Es el caso, entre otros, de Alaska que presenta una biografía en la canción “Huracán mejicano”, o de Ouka Lele que presenta en 1987 “Rappelle-toi Bárbara”... En la misma época, se multiplican los autorretratos:

- A. García Alix: “Autorretrato chutándome”, 1984; “Autorretrato” “Mi primera noche en Italia”, 1985, “Autorretrato en el garaje”, 1987, “Autorretrato con mocasines”, 1988;).
- Juan Ramón Yuste: “Autorretrato”, 1985
- Gorka Dúo: “Autorretrato con J.R. Yuste y A. García Alix”, 1984; “Autorretrato con P. Almodóvar”.
- Javier Vallhonrat: “Autorretrato, Homenajes/3”, 1983; “Autorretrato con Lola y Rufo”, 1984.
- Ouka Lele: “Autorretrato: Bárbara recién levantada”, 1986
- Luis Pérez Mínguez: “Autorretrato”, 1983
- Ágatha Ruiz de la Prada: “Autorretrato” (1988)

En dos autorretratos, se asocia la imagen del artista con el nombre de Madrid escrito en la camiseta (Pablo Pérez Mínguez: “Autorretrato”, 1985), o en el brazo (Ouka Lele: “Autorretrato”, 1985).

A través del análisis de las producciones del underground madrileño y de las obras del Todo Vale, hemos destacado la voluntad por parte de un grupo de creadores cuya identidad artística al margen de las normas vigentes había sido borrada de la escena del arte, de inscribir visualmente su presencia física mediante auto-representaciones dentro del patrimonio cultural, una vez acabada la censura. De los procesos de transculturación y transgresión usados, resultan una decontextualización y la actualización de una herencia, finalmente híbrida pero, por eso, aceptable.

A través de un acto de re-creación, estos artistas incluso contribuyen a la ampliación y a la transmisión de la herencia, más a la manera de restauradores que de falsificadores ya que firman las obras modificadas con su propia imagen. Aparecen entonces como los restauradores de un patrimonio cultural en parte truncado por la ideología del régimen

franquista, de un derecho a la expresión y a la diferencia, de lo intercultural, y de identidades borradas.

De este estudio nace entonces la propuesta de la restauración como ideologema que se impondría en las creaciones del Rrollo, de la Nueva Ola y de la Movida en el Madrid del final y del después del franquismo. Este arte del después de la dictadura, de origen contracultural, se presentaría entonces no como un arte de ruptura sino más bien de continuación, de recuperación, según las palabras de los mismos artistas, aunque fragmentaria, lo que se verifica a través de las palabras de Juan Ramón Yuste cuando subraya que para los artistas de la Movida, la única “reivindicación es el orgullo de los que dimos vida al después del franquismo”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. (1981), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2e édition (1e édition 1965), Paris, Editions de Minuit.
- CANDEAU, J. (1998), *Mémoire et identité*, Paris, PUF.
- CANDEAU, J. (2005), “Partages de la Mémoire, Le partage de l’oubli, lieux d’amnésie et déni commémoratif”, *Mémoire & Médias*, textes réunis par Louise Merzeau et Thomas Weber, Avinus-Magazin.eu, 9/11/05.
- CEESEPE (1986), *El difícil arte de la mentira*, Madrid, Arnao Ediciones.
- COSTUS (1992), *Clausura, Exposición antológica, Catálogo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía y Diputación de Cádiz.
- CROS, E. (1995), *D’un sujet à l’autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Institut de Sociocritique.
- CROS, E. (2003), *La Sociocritique*, Paris, L’Harmattan.
- DUMOUSSEAU LESQUER, M. (2001), *La Movida: Au nom du père, des fils, et du Todo Vale, expression d’un état de crise identitaire en période de transitions*. Thèse de Doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier, France.
- DUMOUSSEAU LESQUER, M. (2008), "De l’ombre à la lumière: théâtralisation et auto mise-en-scène de la minorité underground madrilène de la Nueva Ola (1979-82) dans les productions artistiques du Todo Vale", *Authenticity and Le-*

- gitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity / Théâtre des minorités: l'identité en construction*, Editions Cambridge Scholars Publishing (sous presse).
- DUMOUSSEAU LESQUER, M. (2008), "1983, Madrid: le New-York européen! Du fantasme libérateur à la stratégie marketing". *6e Congrès International du GRIMH, "Image et Manipulation", 20-22 novembre 2008*, Université Lumière, Lyon 2. (à paraître)
- DUMOUSSEAU LESQUER, M. (2008), "Souviens-toi Barbara": amnésie volontaire et re-construction identitaire dans le Madrid de l'après-franquisme (1975-87)", *Journée d'Etude ICTT, "Mémoire et identité dans le monde hispanique", 13 novembre 2008*, Université d'Avignon (à paraître).
- GALLERO, J.L. (1991), *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Ardora Ed.
- GARCÍA ALIX, A. (2008), *De Dónde no se vuelve*, Madrid, La Fabrica Editorial.
- KAKA DE LUXE, (1978a), "Viva el metro", *Las canciones malditas*, Editado por Serdisco, distribuido por BMG Ariola, 1994.
- KAKA DE LUXE, (1978b), "Borracho no se puede conducir por la ciudad (Peligrosos Sociales)", *Las canciones malditas*, Editado por Serdisco, distribuido por BMG Ariola, 1994.
- MAKOS, Christopher, (2008), entrevista con la autora, 28/10/2008.
- OUKA, LELE (1986), *Naturaleza viva, naturaleza muerta*, Madrid, Arnao Ediciones.
- PÉREZ MÍNGUEZ, P. (2006), *Mi Movida madrileña, Fotografías 1979-85*, Madrid, Lunwerg Editores.
- RAMONES, (1978a), "Now I wanna Sniff Some Glue", Live, January 7, at the Palladium, Sanctuary Records, 2004.
- RAMONES, (1978b), "You're gonna Kill That Girl", Live, January 7, at the Palladium, Sanctuary Records, 2004.
- RICŒUR, P. (2000), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Edition du Seuil.
- RÍOS LONGARES, C. (2001), *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*, Alicante, Editorial Agua Clara.
- SEX PISTOLS, (1976), "Anarchy in the UK", single, EMI Records.
- SEX PISTOLS, (1977), "God save The Queen", single, Virgin.

YUSTE, J.R. (2008), Entrevista con la autora, 27 octubre 2008.

ZABALBEASCOA, A. (2009), “Al mal tiempo, escapismo pop”, *El País*, Madrid, 01/09/09.

ESTUDIOS SOBRE ASPECTOS HISTÓRICO-INSTITUCIONALES
Y CULTURALES DE MÉXICO

EL CLERO ILUSTRADO DURANTE LA INDEPENDENCIA EN EL OCCIDENTE MEXICANO

Carlos Fregoso Gennis

Universidad de Guadalajara

El desarrollo de la fe en el Nuevo Mundo fue cristalizada por hombres de iglesia, que gracias a su formación y nivel educativo pudieron proyectar en América los anhelos religiosos de un espacio virgen en donde aplicar no sólo, las propuestas de la vida comunitaria de las primeras sectas cristianas, sino también los modelos de desarrollo y progreso postulado por las ideas del renacimiento y posteriormente de la ilustración.

Los curas de almas en su misión de acrecentar la fe, enfocaron también su celo en ocuparse del progreso, del desarrollo de su grey, en la idea de aliviar los agobios y trabajos de que eran víctimas. Su trabajo fue dual por un lado desterrar el desconocimiento del verdadero Dios y por otro abatir la ignorancia y explotación de la que eran víctimas los naturales. Distribuidos a lo ancho y largo del territorio novohispano y posteriormente en el occidente de México en lo que se conoció como el Reino de la Nueva Galicia es como llegan a nuestros días los nombres de frailes como Francisco Xavier Clavijero, Javier Alegre, Antonio Alcalde, Servando Teresa de Mier, el obispo Ruiz de Cabañas y Francisco Severo Maldonado, este último sumamente controversial.

La labor de estos personajes aún perdura en las obras materiales e intelectuales que llevaron a cabo; a pesar de corresponder a etapas diferentes todos se identifican por su extraordinario interés social, forman por ende una línea o corriente de pensamiento que respaldó las cualidades de las nuevas tierras descubiertas y los beneficios que podían estas proporcionar a la corona afirmando principalmente el sentimiento de oriundez de los nacidos en América.

Por otra parte también buscaron cumplir con sus deberes evangelizadores pero bajo la óptica ilustrada, donde la reforma en la enseñanza de la teología resultaba inaplazable, asimismo, el humanismo se ve cultivado con gran celo en la imagen del semejante indígena, de ahí la búsqueda de su elevación y mejora de sus condiciones de vida de acuerdo a las ideas de progreso y conocimiento aplicado a la transformación de la realidad en beneficio del hombre.

Ernesto de la Torre Villar¹ refiere la noticia de que el Deán de la Catedral de Valladolid impulsó la reforma de la instrucción y convocó a varios concursos serios de la reforma al estudio de la filosofía y la teología, en uno de los cuales resultó triunfante nada menos que uno de los principales líderes del movimiento de Independencia mexicano: Miguel Hidalgo y Costilla, en aquel entonces colegial de San Nicolás. (Torre Villar, 2005: 379-380).

La Compañía de Jesús igualmente se caracterizó por abrir camino para la reforma ilustrada en América por medio de sus colegios, haciendo especial hincapié en el sentido humanista a través del pastoral social y comunitario. Esta actividad comunitaria y humanista surtió el efecto de ejemplificar las posibilidades de acciones benéficas para elevar no solamente la situación moral, sino también la condición intelectual y material de los feligreses. De manera que muchos párrocos se vieron inspirados en dicha labor, para contribuir como líderes morales a emprender actividades encaminadas a mejorar la situación de pobreza de la grey a su cargo.

Encontramos con Clavijero que plantea una revaloración de la oriundez americana y de las posibilidades y capacidades de sus habitantes, hay asimismo una orientación de su pensamiento hacia cambios ideológicos y políticos, se entabla entonces la discusión sobre la condición subordinada y las limitaciones de la libertad. El interés que siempre tuvo por la filosofía y el pensamiento crítico moderno, lo llevaría a plantear la necesidad de transformar los estudios científicos y filosóficos que se impartían en el ambiente colonial de su tiempo. También fue apasionado por los códices aztecas, así como libros del periodo de conquista a decir de Maneiro su biógrafo: no dejaba de admirar el pulido papel de los antiguos indígenas antes de serles conocida la cultura europea. En cuanto a aquellas inscripciones jeroglíficas, siempre las retuvo en su memoria y nunca cesó de entregarse a admirables esfuerzos con el fin de comprenderlas... (Arróniz, 1857: 24), esta admiración por la tierra americana se vería reflejada en su obra *La Historia antigua de México*.

Por tratarse de un proceso cultural, tanto en España como en América fue acompañada de un sentido de posesión conectado con el momento histórico; esta conciencia dotó a los diferentes componentes sociales del conocimiento de sus acciones y la posible incidencia de las mismas en los procesos de desarrollo y búsqueda de cambio de las

¹ Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Históricas de Universidad Nacional Autónoma de México.

condiciones. Se exalta lo bueno de cada uno, ya no sólo para ensalzar o enaltecer como antaño, sino como un recuento o inventario de las capacidades para intervenir en rumbo del acontecer futuro.

En Hispanoamérica esta noción de pertenencia acentúa y afianza las raíces de un patriotismo honesto y decoroso donde la dignidad del criollo crece con la idea de heredar la hacienda americana que por nacimiento le correspondía. A este respecto, cabe recordar los textos de Alejandro de Humboldt, que evidencian el problema criollo, donde la disputa se transforma en pertenencia regionalista. Humboldt cita en su obra la observación sobre la conformación de una conciencia criolla en la constante afirmación que este grupo le señala reiteradamente en sus indagatorias por el continente: “yo no soy español, soy americano”.

Clavijero al lado de Javier Alegre y otros formó lo que se llamó el grupo de los “Humanistas Mexicanos del siglo XVIII” (Arróniz, 1857: 26). A éste último se le comisionó para escribir la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España* que había sido iniciada en el siglo XVII por el padre Francisco de Florencia. Además de traducir el *Arte poética* del escritor francés Nicolás Boileau, Alegre redactó un tratado sobre el *Arte retórica* y una epopeya en latín titulada *Alexandriada* (1749), sobre la conquista de Tiro por Alejandro Magno. También fue autor de una versión en versos latinos de la *Ilíada* de Homero titulada *Homeri illias latino carmine expresa* (1776), y de una *Carta geográfica del hemisferio mexicano*, que mostró a los eruditos europeos aspectos desconocidos del continente americano.

En una etapa más próxima al movimiento de Independencia, encontramos una figura sumamente estimada en el occidente mexicano aún en nuestros días, es precisamente Fray Antonio Alcalde quien realizara obras de interés social para aliviar un poco la carga de la feligresía doliente, con lo que concretiza en estos trabajos los principios humanistas ilustrados, dio un impulso definitivo a la fundación de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara después de un siglo de gestiones para lograr su establecimiento. Interpuso su influencia ante el rey de España para que se aplicase al patrimonio universitario los bienes de las temporalidades de la extinguida Compañía de Jesús, incluido el templo y el edificio del antiguo Colegio de Santo Tomás, así como un generoso donativo que comprendió casi las dos terceras partes del importe total necesario para el patrimonio universitario. En 1786 fundador ya de numerosas iniciativas de

carácter humanitario se encargó de impulsar el proyecto del Hospital Civil de Guadalajara, y un poco antes de su fallecimiento, fray Antonio Alcalde consagró el Nuevo Hospital "A la Humanidad Doliente", practicando él personalmente, una curación. De la obra de este hombre de Iglesia se puede percibir la tendencia ilustrada a no quedarse en la teoría y desarrollar en la práctica directa los principios humanistas a favor del prójimo.

La influencia ilustrada generó en Hispanoamérica una búsqueda de congruencia administrativa a través de reformas para ir acorde con los nuevos ritmos y lograr un mayor desarrollo en los renglones económico, educativo y social. La Ilustración arribó a las colonias en América y se divulgó a través del vínculo directo con España, que actuó de manera ambivalente como portador obligado y filtro de estas nuevas ideas.

En todas las regiones de la América Española, las modernas corrientes intelectuales fueron promovidas por hombres eminentes, por las universidades, por los funcionarios públicos, por viajeros y por las llamadas sociedades científicas y económicas. Así pues, la Ilustración penetró en la América Española por el conducto de varios canales: por el influjo de Feijoo y de otros pensadores de la Ilustración Española; a través de la influencia de las doctrinas de Descartes y de la Filosofía Enciclopedista de Francia e Inglaterra. (Noriega, 1980: 134).

En los inicios y durante el movimiento de independencia hispanoamericano se encontraron los curas, Servando Teresa de Mier, el obispo Ruíz de Cabañas y Francisco Severo Maldonado, mismos que orientaron sus comentarios y posturas de pensamiento hacia la necesidad de introducir cambios en el ámbito ideológico y político.

Fray Servando Teresa de Mier, oriundo americano, llegó a sufrir prisión por expresar discursos en defensa de la independencia de la Nueva España; al divulgar y promover sus ideas libertarias gana personajes para la causa entre los que se cuenta Francisco Javier Mina, a quien convenció de luchar desde México contra el monarca español. Fue un ideólogo de la independencia que supo congeniar sus ideas libertarias con la práctica y acción política, participó en la firma de la Constitución de 1824 y colaboró con el primer presidente constitucional de México, Miguel Félix Fernández, mejor conocido como Guadalupe Victoria.

Este cura ilustrado planteó además la experiencia asimilada del contacto con las masas populares y sus graves problemas de subsistencia, así como los anhelos de libertad perfectamente legitimados por el derecho de gentes; dadas las condiciones de injusticia y marginación en que se encontraban tanto las clases indígena como las castas. Son estas propuestas de cambio las que buscaron cubrir el desamparo social y la discriminación de que era objeto por el simple color de la piel, infundiendo a la vez a la mayoría de la población la posibilidad de aspirar a mejorar sus condiciones de vida y participación social.

El obispo Juan Ruiz de Cabañas y Crespo por su parte desarrolló obras de gran magnitud encaminando sus esfuerzos a la protección de los grupos marginados de la sociedad novogalaica, emprendió así la edificación del Hospicio que hoy lleva su nombre y que dada su magnificencia forma parte del patrimonio cultural de la Humanidad. Esta casa de misericordia, uno de los más grandes edificios de la Perla Tapatía (como se conoce a la ciudad de Guadalajara), es una construcción orgullo de la ciudad y admiración de los visitantes, que se inició en 1808, pero que no se abrió la matrícula sino hasta el 1 de febrero de 1810, recibiendo 66 niños pobres, a quienes se proveyó de vestido, calzado, techo, alimentos y educación. Por desgracia, a los pocos días de su apertura tuvo que ser cerrado, a causa de la Guerra de Independencia, abriendo sus puertas de nuevo hasta el 15 de febrero de 1829 (Aguirre, 2004).

Otras de sus grandes obras son el Templo de San Felipe Neri, en la misma ciudad; el Sagrario Metropolitano, el Santuario de Nuestra Señora de Zapopan, el primer Seminario Conciliar, hoy Museo del Estado, entre otras, todas ellas buscando hacer patente el sentido humanista.

Muchos curas de las zonas rurales se inspiraron en estos esfuerzos y emprendieron trabajos en el mismo sentido, lo cual ocasionó conflictos con los intereses previamente creados. Sin embargo, estos clérigos de línea ilustrada pudieron conjuntar al lado de la homilía una acción pastoral activa, encaminada a mejorar las condiciones de la feligresía, haciendo una lucha personal contra la ignorancia e impartiendo conocimientos en materia de salud, higiene, producción agrícola y artesanal, además de impulsar el dinamismo económico de sus localidades. Ciertamente como se mencionó antes, algunos de estos curas entraron en contradicción con los hacendados y terratenientes, lo que les obligó a asumir el liderazgo a favor del progreso al frente de su grey y con argu-

mentos ilustrados. De acuerdo a Roberto Di Stefano, a partir de aquellos momentos se sostenía que la irreligión, los vicios y las supersticiones agazapadas en la piedad popular eran los frutos inevitables de condiciones materiales adversas, generadoras de una cadena de males cuyo primer eslabón era el ocio; el hombre ocioso era, para le élite ilustrada, abominable, al grado de enemigo de la sociedad. (Di Stefano, 2004: 76).

A través de estos curas seguidores de los postulados ilustrados es como se pone de manifiesto un ideario civilizador en la masa poblacional de la sociedad colonial novohispana y novogalaica.

En la Nueva Galicia encontramos también una figura controversial por sus actuaciones –y que, aún en la actualidad levanta apasionadas discusiones entre los historiadores de la región– durante los inicios del siglo XIX. Me refiero al cura Francisco Severo Maldonado y Ocampo quien nació en el occidente de México y que acorde a las líneas de pensamiento de sus antecesores se consideraba a sí mismo como un hombre ilustrado. Supo resaltar en su vasta obra los conceptos de utilidad y felicidad pública, así como la necesidad del progreso material, no solo se concretó a plasmar propuestas de mejora comunitaria con tintes ilustrados, sino que él mismo emprendió trabajos encaminados a este fin.

Los conceptos e ideas económicas no fueron ajenos a este personaje, aplicándolos en los curatos a su cargo. Para él, el flujo de mercancías y la diversificación económica constituían elementos insoslayables encaminados a alcanzar la prosperidad y el desarrollo general.

Maldonado fue un cura capaz de hacer afirmaciones audaces y aun desafiantes, lo que obedece a la línea marcada por sus predecesores de introducir los ritmos ilustrados al continente americano, así como poner al alcance de las mayorías sus postulados y propuestas. Con su obra de economía política: *El triunfo de la especie humana*, dio a conocer cómo las estrecheces económicas de la naciente patria provocaban a la vez no solamente trastornos de índole política y social, sino también moral y religiosa.

Francisco Severo Maldonado y Ocampo fue uno de los principales ideólogos del pensamiento insurgente novohispano en el occidente de México. Este cura rural mexicano fue además un fecundo precursor del pensamiento económico, político y social de una nación surgida del proceso de emancipación hispanoamericano.

Entre su obra se encuentran: *El Despertador Americano*, primer periódico insurgente de América; *El Telégrafo de Guadalajara*, *El Mentor Provisional* y *El Mentor de la Nueva Galicia*, como una respuesta a la insurgencia novohispana y lo que le ha ganado en resentimiento de propios y extraños. *El Nuevo Pacto Social* y *El Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos de Anáhuac*, obras de carácter constitucional en el sentido moderno del término; *El Fanal del imperio* que constituyó un medio para difundir de manera fragmentada las propuestas de Maldonado. *El Triunfo de la Especie Humana* auténtica reliquia documental; personalidades de la talla de Alberto Santoscoy, Adalberto Navarro S., Francisco Ayón Zester, Ramiro Villaseñor, José Luis Razo Zaragoza o José Cornejo Franco la consideraron irremediablemente perdida. Se localizó un ejemplar en el año 2001 en la universidad de Yale. En la BPEJ ya se conserva una copia.

Entre las propuestas de este personaje destacan las siguientes:

Solución a la compleja problemática educativa de la población agobiada por la pobreza endémica y un analfabetismo dominante; así, la moderna concepción de obligatoriedad y gratuidad de la educación fue cabalmente propuesta y detallada en el proceso educativo consignadas por primera vez en un documento de carácter constitucional.

Las prescripciones sobre la enseñanza de la agricultura, que constituye un auténtico antecedente en las prácticas que en la actualidad se realizan en las áreas rurales por medio de las parcelas escolares.

La enseñanza superior no escapa a la atención del religioso, quien señala la necesidad de impartir lecciones de derecho militar, público y de gentes, de economía política y de arte militar. Estas propuestas despertaron tal entusiasmo en el ánimo de Jesús Silva Herzog que no duda en afirmar que Maldonado sencillamente se adelantó a su tiempo.

Maldonado promueve entre otros novedosos planteamientos, por primera vez la reglamentación para la defensa de los derechos fundamentales del individuo en contra de los abusos de la autoridad gubernamental en rango constitucional; tan sólo esta propuesta, coloca al clérigo como un adalid ideológico de dimensiones continentales. Estos conceptos sin duda serán punto de referencia en posteriores estudios.

Unificación de las transacciones económicas a través del empleo de una moneda nacional. La creación de un Banco Nacional como órgano regulador de los bienes y capitales, así como impulsor de la economía.

Como enemigo del latifundismo, propugnó siempre por la mediana propiedad, en su visión del problema agrario que tan directamente afecta al pueblo mexicano, para darnos una muestra más de su genio reformador.

La atención y participación de la mujer significó para el religioso una preocupación de primera importancia por lo que le dedicó una especial mención en sus propuestas como podrá constatarse en sus textos. La incorporación del género en sus proyectos por el año de 1822, le perfila en una faceta poco común para los hombres de su época y aún posteriores, considerando además que se trataba de un religioso.

De tal manera que esta líneas o corriente formada por los hombres de Iglesia, quienes bajo la Cruz y el llamado de campanas buscaron aplicar en la Nueva España y la Nueva Galicia el modelo ilustrado, inspirando además a otros tantos curas párrocos, si bien de menor estatura y alcances, lograron plasmar una visión de conjunto en sus respectivas feligresías, a saber, la idea de progreso y de lucha contra la ignorancia, que conforme evolucionó cuestionaría al propio sistema colonial y respaldó ideológicamente la búsqueda de un movimiento libertario.

Señala de la Torre Villar que la presencia real e indubitable de numerosos eclesiásticos en el movimiento emancipador ha forzado a los investigadores a dejar de ignorar su presencia e incluso formular nóminas de los participantes. El clero revolucionario dada su proximidad con el grueso de la población tuvo la sensibilidad para percibir el descontento social y darle un lenguaje con sentido reivindicatorio, la identificación de sus adversarios y la legitimación de la lucha en referencia a valores de identidad e independencia.

Es por lo que los curas en sus parroquias, en su mayoría del área rural y regional, pasaron a ocupar un lugar preeminente en los inicios y conducción del proceso de emancipación mexicano a través de diferentes vertientes del conflicto. Se diferencian claramente los que instaron a pelear por medio del discurso en el púlpito, que se valieron de la lealtad de sus feligreses y los llevaron a la confrontación, los que se inmiscuyeron en la acción directa al tomar las armas y los que, como el personaje que nos ocupa, Francisco Severo Maldonado, buscaron dar un fundamento ideológico y legitimador de la lucha, pero que principalmente supieron proyectar al futuro un nuevo sistema de expectativas, ligado a una visión de nación independiente regida por valores de equidad y democracia propios de una patria civilizada y humanista.

Vale considerar el papel de los curas párrocos como representantes tangibles en el movimiento de emancipación hispanoamericano de acuerdo con la tipología de los participantes en una movilización social. Así se ubican desde diferentes escenarios, veremos que primero se cuenta con aquellos que se desempeñaron como simples simpatizantes y que asumieron una función de adherencia a las reivindicaciones que postularon, si bien de una manera poco comprometida su papel fue de reconocimiento del movimiento como válido y legítimo. Su participación ocupó tanto la posición de simpatizantes, como la de miembros activos, pero a diferencia del resto de los involucrados, estos curas asumieron una distinción especial como militantes morales, es decir, que la intervención del cura frente a su grey contó con el respaldo moral de su formación ilustrada así como de su investidura. La sola imagen del cura frente al pueblo instando a la sublevación dotó al movimiento de numerosos recursos humanos tanto en el grueso de sus filas como de simpatizantes y espontáneos mecenas.

Por otra parte es posible encontrar una abundante literatura y numerosos biógrafos de destacados caudillos e insurgentes de la independencia mexicana, los cuales acudieron a la lucha directa respaldando a su grey asumiendo la posición de líderes morales del movimiento revolucionario.

Lo cierto es que afirmaciones como las de Lucas Alamán que les ubica como bastiones de la revolución inicial, suenan tajantes pero dan evidencia de la presencia notoria que éstos debieron tener por lo menos en las contiendas decisivas tanto en los ámbitos regionales como en los locales. Su posición como militantes morales debió hacer más que evidente su presencia en las distintas insurrecciones que fueron surgiendo a lo largo de la geografía novohispana y novogalaica. Esta última aportó a la lucha numerosos curas párrocos, legos, vicarios, diáconos, etc., reforzando la contienda regional, según consta en registros que publica José Bravo Ugarte, donde el clero deja de ser una sotana sin rostro y adquiere nombre, apellido y causa.

Un elemento más que permite caracterizar a los curas revolucionarios del resto de los participantes en la confrontación armada es su profundo compromiso con la feligresía por los lazos emocionales y desde luego espirituales, ya que como confesores tenían la posibilidad de conocer los sentimientos y aflicciones más íntimas: “Como confesor conocía el alma de sus feligreses, mejor aún, la sentía” (Lafaye, 1977: 87).

De estos curas rurales activos durante el movimiento revolucionario se han conservado algunas referencias en cuanto a sus cargos y ubicación pero desconociéndose sus rostros; de otros ha sido posible conservar sus nombres sobre todo para la región de la Nueva Galicia, de ellos se tienen algunos retazos de historia que vale la pena mencionar.

Destaca así la adhesión de varios religiosos que en diferentes frentes principalmente de la diócesis de Guadalajara (México), tomaron la directiva de sus respectivas comunidades y alentaron la incorporación a las filas insurgentes de la feligresía regional; entre ellos destacan:

- Eugenio Bravo: cura de Tamazula, Jalisco, diócesis de Guadalajara, jefe insurgente, que vino a indultarse en Zapotlán el 4 de marzo de 1811.
- José María Calvillo: cura de Colotlán, Jal., dióc. de Guadalajara, que llevó 5 000 ó 7 000 indios flecheros a la batalla de Calderón.
- José Antonio Barrera: vicario de Zapotlán, Jal., dióc. de Guadalajara, jefe insurgente declarado libre por los realistas a causa de su arrepentimiento.
- Marcos Castellanos: cura de La Palma, dióc. de Guadalajara. Defensor de la isla de Mexcala (lago de Chapala) desde 1812. Capituló el 26 de noviembre de 1816.
- Felipe Cornejo: religioso “presbítero faccioso y revolucionario” cuyo indulto de la pena capital negó Cruz al Cabildo de Guadalajara.
- Dr. José María Cos: cura del Burgo de S. Cosme, dióc. de Guadalajara. Comandante de Guanajuato. Se indultó y murió en Pátzcuaro en noviembre de 1819.
- Juan Gallaga: juanino insurgente, fusilado por su compañero Sandoval de Tomatlán, septiembre 1811.
- García Ramos: pbro. insurgente que militó en Zacatecas, Jalisco, Aguascalientes, San Luis y Michoacán. Hecho prisionero en las cercanías de Puruándiro el 4 de noviembre de 1817.

- Brígido Lesama: pbro. comisionado por Hidalgo para levantar tropas en Jalisco y Zacatecas.
- Mariano Orozco: religioso “presbítero faccioso y revolucionario”, cuyo indulto de la pena capital negó Cruz al Cabildo de Guadalajara.
- José Pérez: “presbítero faccioso y revolucionario” cuya pena capital se negó a indultar De la Cruz.
- Rafael Pérez: pbro. jefe insurgente en Tepic (González, 1998: 81-88).

Los religiosos que participaron en las acciones bélicas en el territorio de la Nueva Galicia formaban un grupo heterogéneo con clérigos de las más diversas categorías (canónigos, curas, vicarios, presbíteros, diáconos, etc.); lo que les permitió definirse como grupo fue la coincidencia de intereses a la luz de la reivindicación social y una fuerte conciencia histórica en su actuar, unidos a una gran sensibilidad y sentido de solidaridad hacia los grupos marginados de la región.

Entre estos religiosos destacó en el occidente de México el cura revolucionario José María Mercado; fue un caudillo extraordinariamente popular que secundó con entusiasmo la causa independentista. Una de sus primeras acciones fue solicitar licencia a los dirigentes del movimiento emancipador para iniciar la sublevación en la costa de la Nueva Galicia, emprendiendo campaña en Tepic y el entonces importante puerto de San Blas.

Para el mes de diciembre el cura Mercado y sus seguidores lograron el control del puerto de San Blas, única región de la Nueva Galicia aún en poder de los realistas. En particular este enclave fue de gran importancia estratégica tanto por su condición de puerto con comunicación al exterior, como por la capacidad de almacenamiento de diversas mercancías.

Las estrategias de comunicación y logística que desarrollaron los curas entre sí se logró gracias a las redes sociales previas que en su momento funcionaron como promotoras de las acciones rehabilitadoras y difusoras de la expansión del movimiento armado. Edmond Cros plantea que los llamados clubes de amigos que organizaban tertulias y saraos con la participación del clero revolucionario en la Nueva Galicia fueron crisoles de la sublevación; ello remite a la utilización de las estructuras sociales previas

al conflicto que funcionaron en favor de la organización y difusión del movimiento, permitiendo aglutinar los recursos humanos con pretensiones afines y así determinar objetivos y estrategias de lucha.

Desafortunadamente, el grueso de estas filas se compuso de gente rústica y trabajadora sin experiencia en estrategias militares, lo que dio al movimiento una imagen amorfa y poco organizada, a lo cual se agrega la diversidad de los individuos que se fueron incorporando a la lucha, desde indígenas hasta forajidos que originaron una escasa disciplina que desembocó en desenfreno al grado de llegar al saqueo y al crimen, lo que les ganó muchos detractores. De ahí que se buscase por parte de los dirigentes de la insurgencia la justificación y racionalización de la lucha revolucionaria, poniendo en evidencia una gran necesidad de respaldo ideológico y el esclarecimiento de causas y motivaciones.

Queda pendiente de profundizar el estudio de la obra e influencia de aquellos clérigos ilustrados que dieron sustento ideológico a la guerra de independencia y que eligieron esgrimir la pluma en lugar de la espada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo (2004), *Carrera, linaje y patronazgo; clérigos y juristas en Nueva España, Chile y Perú*, CESU-UNAM- Plaza y Valdés, México.
- ARRÓNIZ, M. (1857), *Manual de biografía mejicana ó Galería de hombres célebres de Méjico*, librería de Rosa, Bouret y Cia., París.
- BRAVO UGARTE, J. (1966), “El Clero y la independencia; ensayo estadístico de los clérigos y religiosos que militaron durante la guerra de independencia en las filas insurgentes, en las trigarantes y en las realistas”, en *Temas Históricas Diversos*, JUS, México.
- DE LA TORRE VILLAR (2005), *Anuario de la Historia de la Iglesia*, Universidad de Navarra, Pamplona, España.
- DI STEFANO, R. (2004), *El púlpito y la plaza*, Siglo XXI editores, Argentina.
- FREGOSO GENNIS, C. (1973), Prólogo a *Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac*, Colección Año del Federalismo, Poderes de Jalisco, Guadalajara, México.

- FREGOSO GENNIS, C. (1984), *Francisco Severo Maldonado*, UNED, México.
- FREGOSO GENNIS, C. (2001), *El Despertador Americano*, Universidad de Guadalajara, México.
- FREGOSO GENNIS, C. (2002), *La prensa insurgente en el occidente mexicano (inicios del siglo XIX)*, Gobierno del Estado de Colima/Secretaría del Estado de Jalisco, Colima, México.
- GONZÁLEZ ESCOTO, A. (1998), *Historia breve de la Iglesia de Guadalajara*, Universidad del Valle de Atemajac y Arzobispado de Guadalajara, México.
- LAFAYE, J. (1977), *Quetzalcóatl y Guadalupe*, FCE. México.
- NORIEGA, A. (1980), *Francisco Severo Maldonado, El precursor*, UNAM, México.

VELO BLANCO: UNA HISTORIA DE AMOR SAGRADO

Hugo Torres Salazar

Universidad de Guadalajara¹

I

En las prácticas religiosas del siglo XIX, de las órdenes monásticas, resulta de especial importancia la adopción del “velo blanco” por las monjas; mujeres que fueron aceptadas al recogimiento monacal después de renunciar al “mundo de las pasiones humanas”, para consagrarse a través del matrimonio religioso al amor sagrado.

A través del análisis de documentos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (Jalisco, México) rescataremos el proceso de adopción de mujeres de la sociedad decimonónica que una vez cubiertos los requisitos implantados por la legislación canónica, dejan sus familias, toman a Jesús como esposo y llevan el “velo blanco” como signo de fidelidad.

Destacaremos en especial importancia, el tránsito de las mujeres en los tres espacios; el privado, el familiar; el público, el social; y el tercero, el religioso, considerando a éste como el espacio potencial y transicional (Winnicott) de sus representaciones e imaginarios sociales y religiosos.

II

El proceso en la vida de una mujer que ha aceptado vivir su vida monacal consagrada, transita por los siguientes pasos;

- 1.- Postulación; corresponde a un período que va de seis meses a un año.
- 2.- Noviciado; el entrenamiento y formación que corresponde a este período, es de un año, y es en este paso donde la novicia recibe el “velo blanco”.
- 3.- Primeros votos; continúa su formación y entrenamiento monacal, y toma su lugar un apostolado activo.
- 4.- Votos de tres años; el apostolado activo la lleva hasta su profesión final de votos.
- 5.- Profesión final; acepta tomar los votos perpetuos y recibe el anillo de oro de su profesión.

¹ Guadalajara, Jalisco. México. htorres@cencar.udg.mx

Los pasos tienen una duración generalmente igual en todas las órdenes religiosas, sin embargo pueden presentar variaciones dependiendo de la comunidad religiosa que se trate; de igual manera en el proceso de convertirse en monja consagrada, reciben diferentes objetos y existe toda una simbología en sus atuendos y accesorios que definen a cada comunidad religiosa, aunque hay elementos que comparten en común.

Tienen particular significado el hábito, el color del velo, el cíngulo, el crucifijo, el anillo, el calzado, el escapulario, y para nuestro trabajo nos dedicaremos a un elemento en particular, la profesión religiosa de Velo y Voto.

El velo blanco representa para unas comunidades tener un lugar “como aprendiz en la escuela de perfección”, pero en lo económico correspondía a las profesas que habían pagado sólo una parte de la dote, lo que hacía que estas mujeres se dedicaran a los quehaceres del convento y no tenían obligación de rezar el oficio divino en el coro, el cual era sustituido por avemarías y padrenuestros.

En Cuzco, ninguna monja de velo blanco podía estar entre las madres de consejo a la hora de tomar decisiones, mucho menos ser priora o abadesa. Así, mientras las monjas de velo blanco incrementaban los fondos de la dote con los recursos de sus familias, no podían decir cómo distribuirlos a los prestatarios.

De esto inferimos que el uso del velo y su color, establecía no sólo un criterio diferenciador en cuanto a la participación de las mujeres en la vida conventual sino también definía su estrato económico y social del cual provenían. Podemos imaginar que en la vida del convento se mantenía el orden social y económico que la sociedad del siglo XIX vivía en su exterior.

El cambio de color del velo no sólo correspondía a un ascenso en el grado de la vida monacal sino también respondía al poder económico de la familia o en otros casos al sacrificio para encontrar la dote suficiente para incorporar a la profesas al grupo de privilegios y de derechos.

El origen de las órdenes monacales así como el establecimiento de sus reglas de vida que postulan la soledad, la castidad, la pobreza, el amor a Cristo, entre otras, se ven enriquecidas por hombres que paulatinamente las incrementan y fortalecen: San Antonio Abad, San Benito de Nursia, San Agustín, y San Basilio entre otros, que dieron estructura, orden y liturgia a las primeras comunidades religiosas.

Con el surgimiento de otras órdenes religiosas, no sólo se incrementará el número de comunidades religiosas, sino también la liturgia sostenida por una serie de reglas que sus fundadores dedican a sus practicantes; y quedan registradas en el derecho canónico, que proporciona todo el ritual en cuanto al ingreso, permanencia y ejercicio en la vida conventual de las mujeres convertidas en monjas consagradas.

Analizaremos a través de las diligencias para el ingreso como monja dominica ² en el convento de Santa María de Gracia de doña María Ignacia Pacheco y Garate, el proceso ³ que la llevó desde su familia al convento y en éste hasta recibir en profesión solemne el voto y el velo blanco, primer símbolo de su camino hacia la consagración religiosa. “Las escrituras nos dicen que el cabello de una mujer es su gloria. Por su velo, la monja sacrifica su belleza femenina, y, quizá, también su vanidad. Su velo, entonces, es símbolo de humildad y modestia. Al igual que el hábito, es un recordatorio constante para sí y para los demás de que ahora pertenece a Cristo; que ha jurado vivir sólo para Él y en Él; y que como Él, ha de vivir una vida de pobreza, simplicidad y obediencia, buscando solamente la voluntad divina y no sus propias ganancias personales”.

En su historia personal, no tenemos información de que María Ignacia Pacheco, haya tenido previamente a su ingreso al convento, alguna vivencia religiosa (Freud, 1928) que haya influido en su decisión para trasladar en el campo religioso el desenlace de la lucha por el destino del complejo de Edipo; “total sometimiento a la voluntad de Dios Padre... se convierte en creyente, [y aceptará] todo lo que se le enseñó en su niñez acerca de Dios y Jesucristo”. (Freud, 1928: 169).

III

LICENCIA DE INGRESO

Doña María Ignacia Pacheco, alumna del Colegio de San Juan de la Penitencia, hija legítima de Don Francisco Javier Pacheco y de Doña Josefa Garate, expone ante el señor gobernador su deseo de servir a Nuestro Señor en el estado religioso, para quitarse

² Las monjas dominicas fueron fundadas por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII, para apoyar con la oración, después de fundar la Orden de predicadores. El papa Honorio II en 1217 aprobó la Orden de los predicadores dominicos; y su fundador fue canonizado por Gregorio IX en 1234.

³ Diligencias para el ingreso en el Convento de Santa María de Gracia de Doña María Ignacia Pacheco y Zárate. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara. Sección: Gobierno. Serie: Religiosas/Ingreso de Santa María de Gracia. Años: 1829. Número de caja: 14. Guadalajara, Jalisco. México.

de los tropiezos del siglo, habiendo sido admitida por las madres de dicho colegio, supplica a la superioridad de Vuestra Santidad le conceda la licencia para ingresar al convento de Santa María de Gracia, al año de aprobación y noviciado, tal como lo manda la constitución de dicho convento, para ello, demanda se practiquen las diligencias acostumbradas, escribiendo la debida información de su legitimidad, cristiandad y limpieza de sangre con las partidas de bautismo y confirmación estando próxima a practicar las demás diligencias acostumbradas. (Abril 30 de 1829).

EL EXAMEN DE BUENA VIDA Y SANTAS COSTUMBRES

Sor Ma. Regina de Santa Catarina, Sor Ma. Guadalupe de Santa Teresa y Sor Ma. Micaela de San Juan Evangelista, realizan el examen de buena vida, santas costumbres, docilidad de ánimo, salud y vocación a Doña María Ignacia Pacheco. Estas no hallan motivo alguno para que no se le dé el Santo Hábito de bendición para religiosa de velo y voto. Piden a Vuestra Santidad que si es de su superior agrado mande y proceda a las diligencias que dictan las santas leyes y sagradas constituciones, y conceda la bendición y licencia para su ingreso al Convento de Dominicas de Santa María de Gracia de Guadalajara (Jalisco, México). (Mayo 2 de 1829).

CERTIFICACIÓN ESCRITA Y ORAL DE LEGITIMIDAD

Don Pedro Álvarez certifica por medio de la partida de bautismo, citando a los padres y padrino, que él bautizó y puso los santos óleos a Ma. Cristina Ignacia, que es española e hija legítima de don Francisco Xavier Pacheco y Doña Ma. Josefa Garate; información contenida en la partida de bautismos en la foja 49 vuelta en Guadalajara a veintiséis de julio de mil ochocientos dos.

El Doctor D. José Simeon de Uría, Cura Rector de el sagrario de esta Santa Iglesia Catedral, Examinador sinodal de este obispado, certifica que él bautizó y puso los santos óleos a María Rafaela de Jesús Inocencia, española, hermana de María Ignacia; cuyo nacimiento ocurrió el veinte y dos de abril de mil ochocientos cinco.

El Bachiller Don Francisco Rojas certifica la confirmación de María Rafaela, citando padres y padrino, en doce de diciembre de mil ochocientos dos. El acto se celebró en la

Hacienda de Santo Tomás, feligresía de San Miguel de Hostotipaquillo, por el ilustre Obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas.

El padrino, tío de Doña Rafaela, Don Domingo María Garate, pide a nombre de sus padres, por cuestión de distancia el ingreso de su sobrina de 9 años de edad, al colegio de niñas de San Diego de Alcalá, como colegiala porcionista. El objeto de dicha petición es “dar la mejor educación a Doña Rafaela” y por la ausencia de sus padres, que están radicados en la Hacienda de San Clemente de la jurisdicción de Tecolotlán ⁴.

Doña María Gutiérrez Fernández declara bajo juramento que conoce a Don Francisco Javier Pacheco, que es legítimo español, de respetable familia.

El 30 de marzo de 1814, Sor María Regina de Santa Catarina, admite y aprueba a Doña Rafaela Pacheco, vista la información que presentó y que no se aparta de la forma acostumbrada.

María del Refugio de Fernández pide autorización para que a la niña María Rafaela la acompañe una criada, indica que va a pagar por su parte el piso acostumbrado a satisfacción del mayordomo.

José Miguel Ramírez atestigua conocer a los padres de María Ignacia Pacheco y Rafaela Pacheco, y que éstos les brindaron buena educación a ambas hijas.

Juan Cristóbal Diuval testifica que Doña Ignacia y Rafaela Pacheco, fueron concebidas por el matrimonio y que son hijas legítimas de éste. Guadalajara, mayo 8 de 1829.

DECLARACIÓN Y JURAMENTO PARA SERVIR A DIOS

Se hace comparecer ante su Santidad a Doña María Ignacia Pacheco colegiala en el Colegio de San Juan de la Penitencia para que rindiese su declaración, ante notario, se le hizo el juramento además del interrogatorio acostumbrado. María Ignacia Pacheco dice que cuenta con toda la entera libertad para brindar su declaración, ratifica su nombre y el de sus padres, dice tener la edad de 26 años y 9 meses cumplidos. Que de su libre y espontánea libertad decidió ser religiosa de Velo y Voto, que no es forzada, inducida ni atemorizada, que su principal fin es servir a Dios para conseguir la salvación de su

⁴ En la información que los testigos proporcionan sobre los padres de Ignacia y Rafaela, hablan de los orígenes españoles del padre citando la provincia de Santander, España. En la carta de solicitud para que su hija sea aceptada en el Colegio de San Juan Bautista, se declara como Teniente Coronel y Comandante del Escuadrón Urbano.

alma, que se encuentra con salud y fuerzas corporales para cumplir sus obligaciones como religiosa; que no tiene enfermedad pública ni secreta, ni ha celebrado corporales. Guadalajara, a trece de mayo de 1829.

APROBACIÓN Y NOVICIADO

Hay una reunión de las reverendas madres que por medio de un voto a favor, como lo manda la constitución, aprueban junto con la providencia, el ingreso de María Ignacia Pacheco. Guadalajara, mayo 13 de 1829.

Se reúnen la reverenda madre superiora Sor María Catalina y demás religiosas de Velo y Voto del convento de Santa María de Gracia, donde se les hace constar todas las diligencias para dar Santo Hábito de bendición para religiosa de Velo y Voto a la referida María Ignacia Pacheco, asegurando la dote ordinaria de tres mil pesos a satisfacción del mayordomo administrador. (15 de mayo de 1829).

Se le concede en forma y a derecho se requiere y es necesario a Doña Ignacia Pacheco, para que pueda entrar de religiosa en el citado convento, que en él sea recibida a el año de aprobación y noviciado que previenen sus constituciones. Así su santidad dio licencia especial, al señor doctor don Miguel Ignacio Zárate, doctoral de esta santa Iglesia Catedral, para que se dé a la susodicha el hábito de bendición con la solemnidad acostumbrada. (Guadalajara, 16 de mayo de 1829).

PROFESIÓN RELIGIOSA DE VELO Y VOTO

Sor María Ignacia de Jesucristo (María Ignacia Pacheco), novicia en el convento de señoras religiosas dominicas de Santa María de Gracia, compareció ante vuestra santidad y dice que el día 28 del presente, cumplió diez meses de aprobación y noviciado, por cuyo mérito se debe proceder a las diligencias para la profesión religiosa de Velo y Voto, conforme lo manda la constitución de la regla. Pide rendidamente se proceda, que de ello recibirá mucho bien y podrá servir mejor a Dios.

Sor María Regina de Santa Catarina y Sor Manuela de los Cinco Señores, piden que si es del agrado de su santidad, que si es de su agrado la susodicha, que conceda licencia para continuar con el voto en su capítulo, ya que ésta salió bien examinada de la buena

vida, arregladas costumbres, docilidad de ánimo, salud y vocación. (Guadalajara, abril 14 de 1830).

El 16 de abril de 1830, ya practicadas todas las diligencias, con los requisitos que previenen las sagradas leyes para la última votación, segura ya la dote ordinaria de tres mil pesos, y la licencia de recepción del señor gobernador. Así con el voto secreto unánime conforme todas las dichas religiosas, se le concede la profesión para religiosa de velo y voto.

Aunque la susodicha novicia no profesó en el tiempo que debía hacerlo,⁵ el 31 de abril, queremos hacer un análisis de todo este procedimiento, que nos proporciona información no sólo religiosa sino también social y económica de la sociedad del siglo diecinueve.

IV

Ser religiosa en el siglo XIX en una provincia de México, localizada en el Occidente de México, la ciudad de Guadalajara, ciudad que se caracterizó desde su fundación por dividir la sociedad en estamentos de acuerdo al origen social y económico de sus habitantes. Los barrios adquieren su color por los habitantes que los conforman; para los indígenas el barrio de Mexicaltzingo, el de Analco, y para los españoles, el primer cuadro de la ciudad, custodiado por templos y oficinas públicas.

Las mujeres que dedican su vida a la profesión religiosa, corresponden a los barrios de españoles o de familias que han ascendido en su posición social a través del ejercicio económico de sus padres: funcionarios coloniales, hacendados y profesionistas: el origen de procedencia de las futuras monjas, será fundamental tener legitimidad cristiana y limpieza de sangre; además las mujeres parece ser las más adecuadas para el servicio religioso al estar sujetas “a la temprana prohibición de dirigir su pensamiento ...a los problemas de la vida sexual”. (Freud, 1927: 47).

Además de las cualidades externas, que correspondían a su estrato social y económico, era indispensable manifestar “buena vida, santas costumbres, docilidad de ánimo, salud y vocación”. Consideramos que estas cualidades necesarias para el ingreso al estado religioso, corresponden a los caracteres psicológicos de la religión, “su misma sa-

⁵ El 1 de junio de 1830, Sor María Regina de Santa Catarina expide un comunicado a su Santidad, diciéndole la noticia, que la novicia Sor María Ignacia de Jesucristo, que debió haber profesado el 31 de abril no lo hizo por hallarse irresoluta u no lo verificara hasta que Dios declare su Divina Voluntad.

cralidad, rigidez, intolerancia, y que para preservarse dictaría la misma prohibición de pensar”. (Freud, 1927: 50) “Otra ventaja de abrazar la doctrina religiosa.... Permite una purificación y sublimación notables, en que puede eliminarse la mayor parte de lo que lleva en sí la huella del pensar primitivo infantil” (Freud, 1927: 51).

Cuando se declara el deseo de pertenecer a una orden religiosa, se argumenta el deseo de servir a Nuestro Señor y “quitarse de los tropiezos del siglo”, lo cual corresponde a la renuncia de enfrentar las pasiones y emociones de la vida secular y sostenerse en la meditación para flagelar la carne de las impurezas que la pervierten en el mundo. Este acto se registra en la solicitud que la novicia hace para demandar el velo y voto y ascender en el estatuto religioso monacal: “se llama en la religión Sor Ma. Ignacia de Jesucristo y en el siglo Doña María Ignacia Pacheco”.

Sin embargo, parece que unirse en matrimonio con Jesucristo, es el acto sublimatorio de consumir el incesto con el padre simbólico; no con el padre real, el padre del Complejo de Edipo, sino el padre permitido en el estado religioso, el padre Dios, “que está en los cielos” (Sin sexo y lejano). “Padre y Dios no se han distanciado mucho” (Freud, 1928:169).

Asumir el estado religioso en la mujer, es aceptar la renuncia del privilegio que a la mujer le ha dado la naturaleza, la procreación y esto elimina en el hombre el horror de las relaciones sexuales y la envidia hacia la mujer como madre y dadora de vida. Decía Kristeva: “el miedo a la madre arcaica resulta ser esencialmente un miedo a su poder procreador. La filiación patrilineal se encarga justamente de domeñar este temido poder” (Kristeva, 1989: 103).

Si aceptamos con Freud que el hombre no puede en absoluto prescindir del consuelo de la ilusión religiosa, pues sin ella no soportaría las penas de la vida, la realidad “cruel”, (Freud, 1927: 48) para Kristeva “la religión sería una construcción carente de realidad, pero que expresa con exactitud la realidad del deseo de los sujetos que la profesan” (Kristeva, 1996: 27).

El motivo o incentivo que llevó a las mujeres de la sociedad decimonónica de la provincia de Guadalajara, a recluirse como monjas dominicas en el Convento de Santa María de Gracia, es con certeza múltiple y causal; razones sociales, económicas, religiosas, o para muchas de ellas, “el sufrimiento del deseo ardiente o de la frustración abandonada [del padre, de la madre o del amante] puede ayudar al sujeto a reconstituirse

una cierta coherencia, por excéntrica que sea. Y esta identificación imaginaria lo sostiene y, temporariamente, lo ayuda a vivir (Kristeva, 1996: 30). Y en esta recreación del sujeto-sujetado, el convento ofrece como lugar, el “espacio potencial”⁶ para el cumplimiento de sus deseos. Reconocemos igual que Freud que la génesis psíquica de las representaciones religiosas son los deseos, “cumplimiento de los deseos más antiguos, más intensos, más urgentes de la humanidad; el secreto de su fuerza es la fuerza de estos deseos” (Freud, 1927:30).

Para muchas de las mujeres que abrazan o acuden al llamado de Jesús, fueron voces internas las que al hacerse audibles, les aconsejaron la rebelión contra el mundo en el cual se encuentra su familia y se abrazan en su fe.

“Este desplazamiento del conflicto edípico al nivel de una adhesión religiosa al Todopoderoso puede producirse porque el discurso religioso ha elaborado de modo sabio y sutil un relato que acoge la alucinación y la justifica, la hace verosímil gratificando al hijo [hija], más allá del sufrimiento, por la gloria que le confiere la fusión con el padre” (Kristeva, 1996: 29).

“El motivo de la añoranza del padre es idéntico a la necesidad de ser protegido de las consecuencias de la impotencia humana; la defensa frente al desvalimiento infantil confiere sus rasgos característicos a la reacción ante el desvalimiento que el adulto mismo se ve precisado a reconocer, reacción que es justamente la formación de la religión” (Freud, 1927:24).

En el hombre desvalido, como consecuencia de ese desvalimiento surge la impotencia, para lo cual recurre a la protección del Padre Todopoderoso, que en la versión religiosa no solo le proporciona la seguridad y confianza de su demanda sino también lo asegura con su protección y promesa; tener vida más allá de la vida. La relación con ese padre estará matizada de una ambivalencia, donde al sentirlo como peligro se le teme, y cuando se pasa a anhelarlo y a admirarlo, no se le teme menos, pero se le añora. Por tanto, solicitar el refugio del convento, con las madres, sustituto de la madre real y verdadera, es renunciar a ese desvalimiento y ser recuperada por el amor de la madre, primer objeto de amor y de satisfacción.

⁶ Para Winnicott el espacio potencial o “transicional” es aquel que se generó entre el bebe y la madre, y que le da confianza para jugar y participar en las experiencias culturales; siendo una de éstas, las experiencias religiosas.

“Sin embargo sería una indudable ventaja dejar en paz a Dios y admitir honradamente el origen sólo humano de todas las normas y preceptos de la cultura. Con la pretendida sacralidad desaparecería también el carácter rígido e inmutable de tales mandamientos y leyes”, (Freud, 1927: 41) “en suma... a la larga nada puede oponerse a la razón y a la experiencia” (Freud, 1927: 53).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivo:

Título: *Diligencias para el ingreso en el convento de Sta. María de Gracia de Doña María Ignacia Pacheco y Garate y las de su profesión solemne de Velo y Voto.*

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara

Sección: Gobierno

Serie: Religiosa/Ingreso de Sta. María de Gracia

Años: 1829

Número de caja: 14

Guadalajara, Jalisco; México.

Libros:

FREUD, S. (1996), *Obras Completas*, Volumen 21, Argentina, Amorrortu editores. [*El porvenir de una ilusión*, (1927), *El malestar en la cultura*. (1930), *Una vivencia religiosa*. (1928)].

KRISTEVA, J. (1996), *Al Comienzo Era el Amor. Psicoanálisis y Fe*, España, Gedisa editorial.

KRISTEVA, J. (1989), *Poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno editores, segunda edición.

LA PATRIA MEXICANA EN LA ESCUELA: GÉNESIS Y PERMANENCIA DEL DISCURSO VASCONCELISTA

María De La Luz Palomera Ugarte

Universidad de Guadalajara

Socorro Gálvez Landeros

Investigadora social independiente

LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA NACIÓN MEXICANA

Nuestro objetivo en este espacio es demostrar qué elementos esenciales a la formación discursiva del México posrevolucionario prevalecen en las políticas implementadas en el campo de la educación. Sustentaremos que la prevalencia de este discurso institucionalizado en los años veinte del siglo pasado, ha de entenderse por la continuidad de su rasgo distintivo: la escolarización para transformar a las masas en ciudadanos nacionales como fin político. Este aspecto lo ilustraremos a través del análisis textual de algunos fragmentos tomados de los libros de texto de *Formación Cívica y Ética* de la escuela primaria, libros que se caracterizan tanto por su carácter obligatorio como por lo que implica su pretención expresa: la enseñanza de lo que es el Estado mexicano.

Como punto de referencia partimos del período 1920-1924 bajo el gobierno de Álvaro Obregón. El hecho de que en este período se consolide el sistema educativo mexicano responde en gran medida al contexto nacionalista vigente en los años veinte. Una nación está por nacer, después de treinta años de Porfiriato, había que crear nuevas instituciones que representaran a los sectores que habían sido marginados, instituciones que garantizaran el cumplimiento de la recién nacida constitución de 1917, particularmente en lo concerniente a la reforma agraria.

La consolidación del sistema educativo responde también a la situación interestatal, ya que, al institucionalizarse la educación de masas, se siguió un modelo de acción internacional debido a su papel central para la legitimación de la producción de una sociedad nacional. La institucionalización de la educación implicó, entre otros aspectos, dar entrada a los intelectuales pertenecientes a la burguesía que fungían como administrado-

res, lo cual legitimó el valor social de la educación, figurando José Vasconcelos en esta lógica. Vasconcelos fue fundador y secretario de la Secretaría de Educación Pública así como, aunque fuera sólo durante el primer año de su gestión, rector de la Universidad de México.

Si durante el Porfiriato, el grupo de los llamados científicos proponen a la ciencia – conocimiento empírico– como base del progreso nacional, J. Vasconcelos, que sigue los lineamientos del Ateneo de la juventud, grupo al que perteneciera junto con Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes entre otros, reorienta la enseñanza hacia el humanismo, el conocimiento intuitivo.

Como reacción a la tendencia positivista aún vigente, ante el sistema de enseñanza de los científicos encabezado por Gabino Barreda, se legitima el estudio de las humanidades y la cultura fundada en la tradición clásica. En su campaña educativa Vasconcelos, impregnado de un espíritu mesiánico, elabora un plan de “salvación” a través de la difusión de la cultura, estrategia fundamental a la integración nacional que incluía a los indígenas quienes debían adoptar el español como lengua legítima. La fe en el libro y en las bibliotecas constituye la base de la educación, privilegiando la difusión de obras pertenecientes a la literatura clásica universal, sin descuidar a escritores hispanoamericanos, particularmente mexicanos, aspecto que responde al nacionalismo vigente impregnado del sueño Bolivariano cuyo ideal era el de lograr la hermandad hispanoamericana.

Vasconcelos enfrenta el reto de extender la escolarización a una población que contaba con un analfabetismo del 72%, en su mayoría de arraigo campesino, que se distinguía por su heterogeneidad étnica y cultural. La campaña educativa de Vasconcelos se propaga a lo largo del país a través de las famosas misiones culturales que conciben la educación como actividad evangelizadora que debía abarcar hasta el último rincón de la república.

La reforma educativa implementada por la Secretaría de Educación Pública que, como la mayoría de los sistemas educativos mundiales constituyó un instrumento para responder a desafíos de poder y de prestigio, orienta al maestro hacia una enseñanza más “práctica”. Se inicia la reflexión sobre la influencia recíproca entre la escuela, la familia y la Patria. La escuela, gracias a las actividades culturales y educativas extraescolares, se convertiría en sitio de reunión, de encuentro aun para personas marginadas

que no tuvieron la oportunidad de la educación. Los maestros partidarios de la recién bautizada *escuela activa* recogieron la consigna según la cual “la patria será lo que sea la escuela”, recordando al profesorado que debería ser

...la brújula de las sociedades coetáneas, el gremio social que debe ir a la cabeza de ellas como un verdadero precursor, para señalar los peldaños que deben escalar día a día a fin de no permanecer en uno mismo por tiempo indefinido. (Fell, 1989: 151-152).

Sus argumentos respondían al objetivo que perseguía en ese entonces la recién creada *Secretaría de Educación Pública* (SEP), como la redención de las clases humildes y el bienestar de la patria.

La justificación de la extensión de la enseñanza a los hijos de las masas, y esta como responsabilidad del Estado, se arropó en lo que Ramírez y Boli denominan *cinco mitos legitimadores* siendo estos el individuo¹, la nación² como un conjunto de individuos, el progreso nacional e individual, la socialización de la infancia como clave para alcanzar la condición de adulto y finalmente el Estado como guardián de la Nación y garante de progreso (1999: 302). Estos cinco mitos legitimadores pueden encontrarse en su totalidad en el modelo de educación nacional posrevolucionaria, sustentados *fundamentalmente* en la raza mestiza y la lengua bajo el supuesto de unidad nacional. La enorme expansión del sistema educativo público a lo largo del siglo XX en la mayoría de los países fue una consecuencia inesperada, ya que una vez convertido en modelo mundial, su crecimiento fue y sigue siendo imparable. Se destinan grandes proporciones de fondos públicos independientemente de los recursos económicos o de las estructuras política, convertidos por tanto en sistemas burocráticos que funcionan bajo su propia lógica y en la dinámica de interdependencia con otros sectores.

En este sentido es esencial tomar en cuenta para el caso que nos ocupa, tal como lo aclara Claude Fell (1989), que se concretó en la figura de Vasconcelos –primer Secretario de Educación Pública y posterior modelo de regímenes hispanoamericanos– el concebir y aplicar un plan global que logró convencer al país de que la Revolución también

¹ Como reemplazo de unidades corporativas: familia, clan, región. En México implicaba además modificar la organización comunal de los grupos indígenas.

² Ya que no debía identificarse con las casas reinantes o las familias dominantes por lo que el desarrollo nacional sería de los individuos, metas alcanzables bajo la premisa de la racionalización.

concernía a la educación y que de ella dependía el cambio del orden social, educación que debía abarcar a todo el país.

Con respecto al hecho de considerar al castellano como la única lengua integradora, los indígenas representaban un obstáculo. Vasconcelos, al igual que otros intelectuales de la época como Manuel Gamio o el mismo Lombardo Toledano, consideraron que su incorporación a la nación debía lograrse a través de un sistema escolar nacional, por medio de un Departamento de Cultura Indígena en donde se percibió abiertamente la dicotomía civilización/barbarie adjudicándoles a los maestros el rol civilizador que sacaría al indígena del primitivismo irracional en el que se encontraba.

Dos aspectos, uno consecuencia del otro, son los que prevalecen en el sistema educativo contemporáneo. Uno es el considerar a la educación como la panacea universal, se le atribuyen poderes ilimitados de cambio, se le considera un factor indispensable del desarrollo y un camino viable para superar la pobreza, combatir la ignorancia y la desigualdad. El otro aspecto es la federalización de la enseñanza que ha conllevado a una centralización de la cual México no se ha podido librar. En la actualidad, como lo confirma Engracia Loyo (1999), la educación nacional sigue conservando las características que ostentaba desde el Porfiriato y que consagró la constitución de 1917: laica, obligatoria y gratuita.

Al prevalecer en México una estructura centralizada, las posibilidades de negociar cambios educativos a nivel local o sectorial son mínimas, por lo que la principal estrategia de los distintos grupos e instituciones interesados por la educación pasan preferentemente por la supervisión de la política federal, y en nuestro caso, la influencia política (Archer, 1986). La SEP en la actualidad ha de entenderse por sus características de extensión, centralismo y corporativismo: es el gobierno federal quien sigue determinando las normas, la organización y los contenidos tanto de la educación básica obligatoria como la de las escuelas formadoras del magisterio.

Los libros de texto obligatorios de educación básica³ son editados, impresos y distribuidos de forma gratuita. Dicha política data de 1959 y fue impulsada por el discípulo de José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, quien crea una nueva subsecretaría dentro de la SEP⁴, *La Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos* (CONALITEG). Las acciones de esta *comisión* son una verdadera política de Estado a través de su producción y distribución, eje del carácter centralista nacido en los años 20's. Es una herramienta ideológica por excelencia, apoyada en la obligatoriedad de un currículum estandarizado a nivel nacional: la infancia mexicana toda ha de escolarizarse con esos textos. La clientela de la educación pública es básicamente estrato medio y clases populares, quienes tendrán como opción única dichos textos, y frecuentemente serán los únicos libros que se encuentran en sus viviendas. Un currículum obligatorio también implica una serie de presiones en su cumplimiento para quienes ejercen la docencia, vía por la que sus superiores jerárquicos controlan su trabajo.

De acuerdo a nuestra investigación, podemos afirmar que el libro de texto como objeto civilizador –representante de la política en el poder– sigue vigente. A fin de sustentar nuestra hipótesis y sin hacer un análisis de su recepción, rastrearemos los elementos simbólicos del discurso vasconcelista que aparecen en la asignatura *Formación Cívica y Ética* de los libros de texto de recién publicación –2008– bajo el gobierno del PAN (Partido de Acción Nacional).

A manera de introducción citamos a continuación la forma de presentarle al niño de cuarto de primaria su nuevo libro:

Niña, niño de México: La Secretaría de Educación Pública pone en tus manos este libro que te ayudará a desarrollar ideas, valores y actitudes fundamentales para que a lo largo de tu vida puedas convivir con toda persona en un ambiente

³ La educación básica en la actualidad, pública, laica y obligatoria en México comprende dos grados de preescolar, primaria completa –seis años– y tres grados de educación secundaria. Los libros de texto gratuitos son obligatorios los seis años de primaria, en la secundaria pueden elegirse entre varias editoriales, pero hay que seguir el currículum igualmente estandarizado.

⁴ La SEP distribuyó para el ciclo escolar 2009-2010 un total de 175 millones de libros de texto gratuitos a más de 25 millones de estudiantes. <http://www.conaliteg.gob.mx>

de respeto mutuo, justicia, libertad, tolerancia, inclusión y solidaridad, a través de la participación cívica... (*Formación Cívica y Ética*, 4º s/p, 2008).

Esta tónica idealista que propone al libro de texto como la panacea universal, es el sello característico que hemos detectado a lo largo de nuestro análisis y que, como lo veremos a continuación, dicho sello crea un abismo entre el texto y la realidad que nada, o casi nada, tienen en común.

Cómo formar la Patria y llevar la civilización a las masas analfabetas

La formación de la Patria sigue siendo tarea irrevocable del sistema educativo. De esta forma se presenta el libro de segundo de primaria:

La patria, nuestra patria mexicana, pone este libro en tus manos para que a través de sus páginas conozcas su inmensa grandeza y sientas orgullo de ser parte de ella. (*Formación Cívica y Ética*, 2º, SEP, 2008).

En los textos encontramos básicamente una patria abstracta exaltada por los sentimientos:

Amad a la patria. La patria no es solamente la tierra donde habéis nacido. El tranquilo hogar embellecido por el amor paterno; los valles donde pasamos los risueños días de nuestra infancia, los árboles, los bosques, las montañas, las ciudades, los cariñosos ensueños de la juventud... el recuerdo de nuestros héroes, la historia de nuestros infortunios; las esperanzas de mejores días, todo esto, ¡oh niños! constituye la patria. Amadla siempre, bendecidla siempre y procurar defenderla notablemente cuando sea atacada. (*Formación Cívica y Ética*, 4º, p.15).

Se suponía originalmente que la construcción de la patria se afincaría en la escolarización de las masas, ¿Qué ha ocurrido con ello? Según la estadística producida por la UNESCO en el 2009, el 10% de la población mexicana sigue siendo analfabeta, la cifra se eleva en las poblaciones de extracción indígena. A pesar de haberse institucionalizado la obligatoriedad de la educación desde los años veintes del siglo

pasado, el acceso a la lengua escrita sigue siendo discriminatorio. La meta de escolarizar a las masas ha sido un proceso de larga duración histórica; sin embargo podríamos preguntarnos hasta qué punto se trata de una estrategia política.

El español como lengua unificadora

Nos encontramos en este rubro con un proceso inacabado, irresuelto, pero no abandonado. Si bien algunos libros de texto gratuito se editan en ciertas lenguas indígenas, la lengua oficial sigue siendo el español. A pesar de argumentar a favor de “Un país diverso y plural” encontramos el siguiente párrafo en el texto de cuarto de primaria:

El español es una lengua que se introdujo a México en el siglo XVI. Fue aprendida por los mexicanos, quienes la transformamos en una lengua para la igualdad y la democracia. Así lo verás cuando, más adelante en tus estudios, leas la literatura de la época de la Independencia. Dominando esta lengua, los mexicanos sentamos una base firme para nuestra igualdad, para nuestra comunicación y para poder trabajar conjuntamente. Todo esto nos dio entonces, y nos sigue dando hoy, identidad y libertad. (*Formación Cívica y Ética*, 4º, pp. 36-37).

La hispanidad

La hispanidad como el principal y único modelo a seguir a principios de los años veinte es un aspecto que finalmente se ha venido cuestionando. El cambio al que se vio sometido fue un efecto de las reivindicaciones indigenistas que se dieron en todo el centro y sur del continente en 1992, a quinientos años de 1492 el año de los “descubrimientos”. La desmitificación que en Latinoamérica se dio a la conquista y a sus consecuencias, se vio coronada por el levantamiento zapatista del autodenominado EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en 1994. Esto llevó a su vez a reconocer a los pueblos indígenas como sujetos de derechos en la Constitución mexicana en el año 1996, editándose libros de texto en las lenguas con más hablantes. Sin embargo hasta los años setentas no se crea una dirección especial para la Educación Indígena, que como hemos expuesto fue un efecto de su resistencia e insubordinación.

Los responsables del Progreso: La infancia y la familia

Si ya la maleabilidad en la infancia gozaba de legitimidad, si ya se confiaba en ella para el progreso y el desarrollo nacional en los mitos legitimadores que hemos señalado, si los niños habían de ser sistemáticamente expuestos a influencias socializadoras en la escuela, a la fecha nos encontramos con una inmensa producción de saberes expertos sobre la infancia: psicoanalistas, puericultores, neurólogos, psicólogos, pedagogos, vienen a dar una nueva vuelta de tuerca; sin embargo han de ser los mismos niños sus principales observadores:

...necesitas aprender a identificar y comunicar a otros las situaciones en que sientes que algo no está bien, te da miedo o te lastima o crees que corres peligro. Reconocer y comunicar tus sentimientos y emociones ante situaciones de riesgo es el mejor camino para aprender a cuidarte. (*Formación Cívica y Ética*, 4º, p. 11).

Esta cada vez más perfeccionada creación del sí mismos gana terreno: los sentimientos y las emociones se apoyan en expresiones tales como “Autoestima” y “Autoconcepto”, donde el sujeto ha de ser su principal vigilante. Este aspecto tan afín a la primacía del individuo propia de las sociedades avanzadas que constituye un nuevo valor también de presentación de sí. Conociéndonos a nosotros mismos estaremos en condiciones de conocer a los demás:

Tal vez el saber más importante del género humano y de cada persona sea el de conocerse a sí mismo. Así, concluimos que es más, mucho más, lo que nos une que lo que nos separa del resto de las personas. (*Formación Cívica y Ética*, 4º, p. 11).

Este trabajo sobre el sí-mismo racionalizado es el talante de los documentos, esto sin entrar en preguntarnos si es cognitivamente apropiado para niños de siete años de edad. Este trabajo permanente sobre sí mismo se asocia con sus derechos ciudadanos en los que se responsabiliza al infante de recibirlos, se “Autoevalúa” preguntándose si consume alimentos apropiados, si está pendiente de asistir a servicios médicos o si respeta las diferencias entre su crecimiento, habilidades y destrezas con sus vecino. Este pro-

ceso de autocuidado y “auto-observación” se extiende a los procesos cognitivos, quién mejor que el “Yo” se encargue de su proceso reflexivo:

El juicio ético consiste en pensar las razones por las que realizaríamos una acción u otra. Al discutir y analizar con otras personas todas estas razones, tenemos la oportunidad de desarrollar nuestro juicio ético, pues también conocemos el punto de vista de los demás” (*Formación Cívica y Ética*, 4º, p. 53).

Esta deseada infancia reflexiva que abunda en los textos, ya la había considerado la SEP desde sus inicios, tal como lo percibimos en los propósitos educativos del mismo Vasconcelos quien afirmara que los deberes del Estado consisten en:

...difundir los elementos de la ciencia que son indispensables para que cada ciudadano sea más capaz de asistirse a sí mismo, sea más capaz de arrancar al globo la riqueza que baste a sus necesidades y a las necesidades sociales. (Vasconcelos, citado en Fell, 1989: 105).

Siguiendo esta misma línea, los libros de texto señalan a la familia como la responsable de las conductas desviadas de sus hijos. Se ejemplifican algunos errores de acción como el hurto o las drogas. Estas desviaciones del alumno, hijo y ciudadano, estos niños hiperactivos, deficientes en atención y en modales escolares dieron paso a un nuevo niño, el niño síntoma quien va a señalar directamente a los responsables: su familia. Las familias, como la infancia, se convierten en objeto de política, de visibilidad, de prescripciones. En los libros de primero y segundo grado no existen niños bajo la tutela del Estado, no hay familias monoparentales ni madres solteras, no hay diferentes tipos de familias. A los niños se les explica:

Existen distintos tipos de autoridad. En una familia, por ejemplo, los padres, los tutores y abuelos son autoridades, pues son responsables de aplicar y hacer cumplir las normas que organizan la vida familiar, tales como los horarios, las costumbres y los permisos. (*Formación Cívica y Ética*, 4º, p. 46).

En las “Sugerencias Didácticas” para los docentes se recomienda que los alumnos dibujen a su familia y vean similitud y diferencias con las de sus compañeros y que comenten dichas diferencias, han de responder a la pregunta “¿Qué nos ofrece nuestra familia?” Esta cita pasa de puntillas entre las condiciones de las familias reales y nos recuerda que el campo de la educación no es autónomo, de hecho es un espacio donde representantes de otros sectores dominantes influyen para orientarla de acuerdo a modelos que más se acerquen a sus preceptos.

En México, desde la llegada del partido conservador a las presidencias en el año 2000, el Partido Acción Nacional, no han cesado los señalamientos sobre su intervención y formas de censura: la pareja heterosexual, de la cual abundan fotografías en los textos.

De este modo los déficits en el desarrollo de los niños se les imputan a las familias quienes han de apoyarse en los agentes expertos en socialización: las escuelas para padres, trabajadoras sociales, pedagogos y terapeutas. Las familias han de desarrollar un buen comportamiento educativo, acercar sus prácticas de crianza a la norma escolar. Estas prescripciones se basan en modelos morales de clase media, a la que inevitablemente pertenecen los docentes y a los que frecuentemente no pertenecen las familias motivo de intervención. Así mismo apuntar al alumno productor de sí mismo y a la familia con valores se despeja el terreno para explicar el rendimiento, el absentismo y los abandonos escolares bajo premisas que liberan a los funcionarios de responsabilidad. *La lucha de clases ya no es un problema cultural, ahora es un problema de valores.*

El idealismo

La Continuidad ideológica que se ha de identificar hacia una colectividad como base de la Nación se encuentra ahora mirando hacia los procesos democráticos, hacia la convivencia y hacia el diálogo. Sin embargo una de las principales contradicciones que podemos encontrar en todo programa educativo es el interés por formar seres humanos que amen la paz y que demuestren su amor a la Patria⁵ incluso tomando las armas⁶ por ella,

⁵ “Quiero mirarla elevada/sobre todas las naciones;/grande, sabia, respetada,/tremolando sus pendones” (*Formación Cívica y Ética*, 5º, p. 75. 2008)

⁶ Al final de todos los libros podemos encontrar el himno nacional, el que se canta obligatoriamente todos los lunes en las escuelas públicas y privadas en los llamados “Honosres a la bandera”, una de sus estrofas dice: “¡Guerra guerra sin tregua al que intente/de la patria manchar los blasones!/Guerra guerra los patrios

que sean solidarios internacionalmente pero competitivos, que se conozcan a sí mismos como vía de conocer a los demás. Es por eso por lo que los planes de estudio se encuentran llenos de contradicciones, básicamente plantean alumnos ideales, maestras ideales, familias y escuelas ideales, y más preocupante aún, un gobierno idealizado que sólo cumple con prescribir, guardando una gran distancia entre los planteamientos ideales y la posibilidad de su puesta en práctica.

Los textos de *Formación Cívica y Ética* están escritos de modo que sustituyen al lector orientando absolutamente su lectura, en la que no se encuentra alguna explicación de los fracasos en la impartición de justicia, en la convivencia vecinal, de la violencia en las escuelas o en la ciudad, en conclusión, de los posibles retrocesos civilizatorios. Conformados los libros de texto a través de categorías jurídicas, médicas, pedagógicas y psicológicas, propagandas de las secretarías de Estado, aparecen como panfleto de la burocracia estatal y confunden su fin didáctico con la exposición de ese fin, en donde los efectos del campo de su producción dejan huellas en su adecuación última: parecen responder a luchas entre expertos en currículum olvidando a sus destinatarios últimos.

En esta comunicación hemos apuntado a la permanencia y finitud de los contenidos simbólicos de la patria mexicana y cómo ello se produce en un momento histórico de larga duración. No hemos intentado reducir la historia a su dimensión narrativa, este análisis se completaría con datos sobre la recepción del discurso de los textos analizados y tampoco argumentamos que estos sean los únicos referentes ni lo más importante. Sin embargo la práctica del discurso nacionalista, identitario, centralista, misionero de la cultura sigue gozando de buena salud en la educación básica vigente en México.

pendones/en las olas de sangre empapad! Antes, patria, que inermes tus hijos/bajo el yugo su cuello dobleguen./Tus campiñas con sangre se rieguen/Sobre sangre se estampe su pié.” (*Ob. Cit.*, 5º, p. 80. 2008).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Margaret, (1986), "Social Origins of Educational Systems", en John G. Richardson (Coord.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*, Greenwood Press, Inc. pp. 3-34.
- BOURDEIU, Pierre (2003), "Algunas propiedades de los campos" en *Cuestiones de Sociología*. Istmo, Madrid. pp. 112-119.
- DONZELOT, Jacques (2008), *La policía de las familias*, Nueva Visión, Argentina.
- FELL, Claude (1989), *José Vasconcelos, Los años del águila*, UNAM.
- FORMACIÓN Cívica y Ética*. "1º". SEP. 2008.
- FORMACIÓN Cívica y Ética*. "2º". SEP. 2008.
- FORMACIÓN Cívica y Ética*. "4º". SEP. 2008.
- FORMACIÓN Cívica y Ética*. "5º". SEP. 2008.
- LA FORMACIÓN cívica y ética en la educación básica*, Folleto informativo, BM06, SEP, 2008.
- LOYO, Engracia (1999), *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1911-1928*. El Colegio de México.
- MIRANDA, Francisco (2004), "La reforma de la política educativa: gestión y competencia institucional frente a la tradición corporativista", en *Sociológica*, N° 54. pp. 77-123.
- RAMÍREZ, Francisco y John BOLI (1999), "La construcción política de la escolarización de masas: sus orígenes europeos e institucionalización mundial" en Mariano Fdz.-Enguita (Edit.), *Sociología de la Educación*, Ariel, España, pp. 297-314.

WEBGRAFÍA

www.unesco.org (UNESCO. *EFA Global Monitoring Report, 2009*).

<http://www.conaliteg.gob.mx>

<http://educacion.jalisco.gob.mx/dependen/probem/portal.html>

CULTURA, MEMORIA Y DESARROLLO EN EL MEDIO RURAL DEL NORTE DE GUANAJUATO, MÉXICO

Felipe Macías Gloria

Universidad de Guanajuato

Entre las prácticas sociales y discursivas de los grupos campesinos de la región norte de Guanajuato se encuentra la recuperación de la memoria colectiva como eje de su cultura que articula el autodesarrollo en convivencia con el medio ambiente. Una preocupación de estos grupos sociales se centra en su capacitación y su actualización para acceder al desarrollo socioeconómico. Dicha preocupación la llevan a cabo a través de la recuperación de la experiencia generada, ya que en ella coexisten saberes, logros, fracasos y limitaciones que les ayudan a dar respuestas a la problemática que enfrentan en la vida cotidiana. El reencuentro de los actores con su historia les permite detectar los elementos necesarios para ampliar la visión sobre los aspectos que deben considerar para su propia propuesta de desarrollo, en función de sus conocimientos y de los recursos materiales del entorno.

El hombre del México antiguo, como el de hoy día en el siglo XXI, para satisfacer sus necesidades ha tenido que apoyarse en su inteligencia, convivir con el medio físico para establecer las normas de conducta que le han ayudado a desarrollarse y coexistir con el medio ambiente¹ que lo rodea. Ello implica alcanzar la armonía y respeto hacia los recursos naturales. Así, la conjunción de estos tres elementos ha permitido al hombre construir lo que hoy llamamos *cultura*. Dicho concepto hace referencia a las actividades que el ser humano ha realizado en su devenir, no sólo en el ámbito material del mundo rural-urbano, sino también en las otras acciones que forman parte de la espiritualidad o del quehacer cotidiano, es decir, del cultivar la inteligencia.

¹ El medio ambiente físico se conforma por elementos abióticos, que hacen referencia a la energía solar, al suelo, al agua y al aire. Los otros elementos reciben el nombre de bióticos (organismos vivos), que integran la delgada capa de la Tierra llamada biosfera, sustento y hogar de los seres vivos.



En tal dinámica, el concepto *cultura* comprende todos los saberes, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres, los objetos materiales de manufactura humana, las técnicas, las orientaciones sociales, las opiniones personales, los fines consagrados que constituyen los factores condicionantes en que se basa la conducta y otras capacidades adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad. Al respecto, Edmond Cros propone la noción del *sujeto cultural* para acercarse al estudio de las prácticas sociales y discursivas, ya que éstas hacen referencia a la apropiación subjetiva de la cultura por cada individuo y, por ende, a la pertenencia de una misma colectividad. Por tanto, el sujeto cultural se hace y se rehace en el espacio psíquico de un individuo, único, sin dejar de lado los fenómenos colectivos, pues las prácticas institucionales modelizan a los individuos.

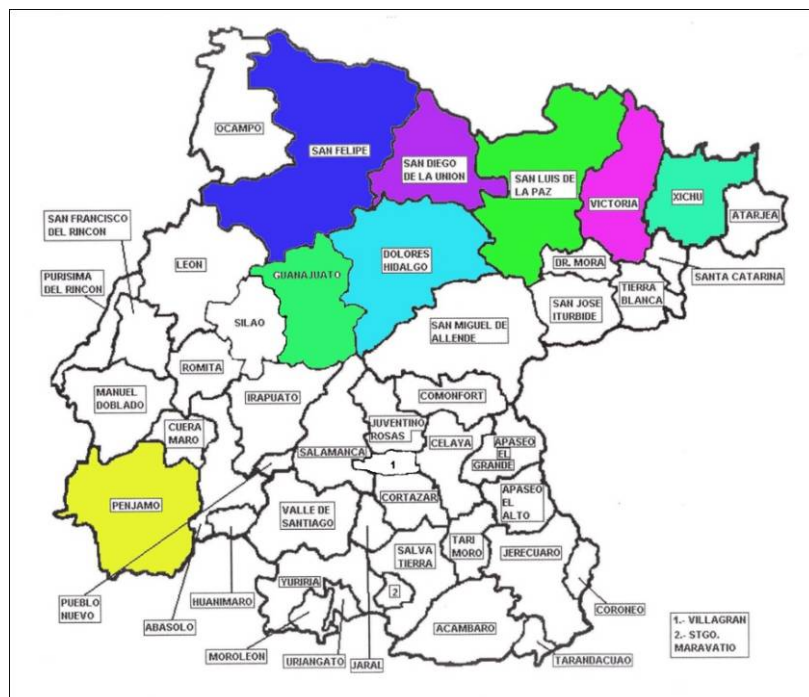
Por consecuencia, el sujeto cultural forma parte de la problemática de la apropiación del lenguaje en sus relaciones con la formación subjetiva y los procesos de socialización². En el caso que nos ocupa, el sujeto cultural de la región de estudio se caracteriza por la pluralidad de sus habitantes, donde coexisten descendientes de los pueblos originarios: *hñähñú* (otomí), pame, chichimeca jonaz y mestizos que forman, en el norte de Guanajuato, un arco iris como producto de una lucha permanente por la dignidad de las personas. El mestizaje racial y cultural continúa enriqueciendo la pluralidad de la cultura, tal como lo sugiere el estudioso Guillermo Bonfil Batalla (2005). Esta riqueza tendría que ser la base y eje de un nuevo proyecto socioeconómico del país, es decir,

² Las poblaciones de las regiones de la Cuenca del Río Laja se encuentran en proceso de recuperación la lengua materna como el *hñähñu* (otomí) en Dolores Hidalgo, San Miguel Allende, Comonfort, Villagran. En el noroeste, el Chichimeca Jonaz en San Luis de la Paz y el *hñähñu* en Victoria y Tierra Blanca.

reconocer una nación pluricultural con un proyecto de desarrollo socioeconómico propio.



En esta perspectiva, el medio rural-urbano del norte de Guanajuato es un ente vivo y abierto que se hace y se rehace entre el ayer (cercano o lejano), el hoy y el mañana, donde el sujeto cultural no se excluye a las novedades del saber, sino que las toma en cuenta para reencontrarse con el ayer para contrastar aciertos y desaciertos. Acciones que le permiten ver dónde se encuentra y hacia dónde quiere estar el día de mañana. El interés por la capacitación o la actualización muestra la tenacidad de lucha por superarse a través de un aprendizaje permanente. En dicho contexto, el grupo organizado propone propuestas de trabajo para ir resolviendo las dificultades que enfrenta en la vida cotidiana.



De tal suerte que los campesinos participantes en el “Diplomado de Turismo Rural Sustentable” reconocen, al igual que los hombres del ayer de su región, que el patrimonio cultural-natural debe recuperar la relación de convivencia y el respeto entre el hombre y el medio ambiente. Mercedes Álvarez Urias, alumna del Diplomado, originaria del Charco Azul, de la comunidad de Ocotero, Xichú, Guanajuato, opina que convivir en armonía con el medio ambiente es:

[...] hermoso, a mí me gusta mucho estar acá en la naturaleza, me gusta mucho, es lo que más vida me da, lo que más fuerza me da, siento que vivo más, se siente uno con más fortaleza. (Álvarez Urias).

Para el campesino, el uso racional de los recursos naturales y el diálogo con la propia cultura es determinante para preservar una relación de armonía, pues el patrimonio natural se encuentra entrelazado con el cultural. Es en este punto donde el sujeto cultural se reencuentra con la cosmovisión del México profundo, es decir, con su ubicación en un mismo nivel: el mundo, la naturaleza³ y el hombre.



Hay que recordar que las prácticas sociales, como lo señala el científico Edmond Cros, transmiten los valores morales que permean en la colectividad en la que el individuo se encuentra inmerso, ya que se adquieren sin que se percate conscientemente; es decir, asimilan sin darse cuenta los valores religiosos, morales, éticos, políticos, afectivos, estéticos, etcétera (Cros, 2002a: 105-129). En esta dinámica, una parte del campesino

³ Interpretar los recursos naturales y sus signos.

del norte de Guanajuato reactualiza la convivencia y el respeto al medio ambiente. Al mismo tiempo, establece redes de trabajo colectivo para compartir saberes e implementar las prácticas sociales ancestrales del manejo de los recursos naturales, la producción de bienes y prestaciones de servicios que pueden ofrecer en la perspectiva de un “turismo rural sustentable”. Todo lo anterior con el propósito de reducir impactos negativos al entorno de sus localidades y garantizar, al mismo tiempo, el beneficio social del desarrollo socioeconómico de la familia en un sentido amplio. El otro aspecto tiene que ver con el manejo y conocimiento que la colectividad debe tener sobre los proyectos del patrimonio natural y cultural. Al respeto, la señora Amada Salinas, de la comunidad de Ocotero, Xichú, el 20 de marzo de 2009 nos comenta:

[...] pos yo me imagino [...] para dar servicio de los que van a vivir más adelante, porque yo voy, más pa'lla, que pa'ca, me imagino [...] ¿Pero mis nietos? Y precisamente es lo que quiero yo andar trabajando para que mis nietos vengan un día con toda confianza y con toda franqueza porque yo trabaje aquí. Sí [...] cuando yo no viva, quiero que quede grabado que una de mis nietas que se llama Lupita que es la que me anduvo ayudando hacer mis tareas que quede como si yo viviera. (Amada Salinas).

Esta misma preocupación la comparten los estudiosos de la “ecología humana o ecología cultural”, pues coinciden en la relación hombre-naturaleza. La primera de ellas incluye dos procesos: la influencia del entorno en los seres humanos y la adaptación al mismo. De la misma manera se involucran los impactos que el hombre produce sobre el entorno: físicos, económicos, culturales, nutricionales, demográficos o desastres en el medio ambiente, ya sea naturales o provocados. La segunda inquietud, aunque retoma como eje las propuestas de la ecología biológica, hace énfasis en las interacciones de todos los fenómenos sociales y naturales en un espacio específico (localidad y región), y distingue sistemas e instituciones socioculturales; es decir, toma en cuenta la competencia y la cooperación como procesos en continua interacción.



La cultura de la región geográfica histórica del norte de Guanajuato se ha caracterizado por una dinámica de relevo y cambios a partir de las culturas del arte rupestre⁴ que transcribieron vivencias cotidianas y relación con el entorno, pasando por los pueblos sedentarios con urbes administrativas religiosas⁵ que aportaron e intercambiaron saberes con vecinos y más allá de sus fronteras. Los pueblos nómadas y los seminómadas del *chichimecatl* establecieron intercambios con los pueblos sedentarios hasta la invasión europea. Después, durante los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX y lo que va del XXI, la resistencia y la lucha por la dignidad de la persona, la cultura y la defensa de los recursos naturales ha sido una constante. Juan Hernández Rocha, de la Estancia del Área Protegida Peña Alta, de San Diego de la Unión, Guanajuato, nos señala el 5 de junio de 2009:

[...] empecé a luchar por el ejido, le estoy hablando del 73 [1973] que yo me afilié a la Unión General de Obreros y Campesinos de México... eh... de allí, me pegué a la lucha hasta que no saque el expediente de Guanajuato, cuando ya se trasladó a México, me fui tras de él, y duré de lucha 3 años, el 27 de mayo del 76 [1976] se nos entregó una superficie de 8 141 hectáreas para 401 ejidatarios, ésa fue una lucha del ejido, yo completamente abandoné mi familia, me dediqué completamente a la lucha y ahí está lo que se logró. De ahí seguí luchando cuando ya se dio el ejido, dice el dicho vulgar, ‘cuando el árbol esta caído todos queremos hacer leña de él’ [...] tuvimos que luchar contra el presidente municipal, contra él... las personas del clero de la religión católica [...] la gente que venía aquí, que Cristo Jesús había nacido en un pesebre, en un establo no en verde, entonces qué culpa tenían los árboles de venir a destrozarlos, ésa fue una gran lucha

⁴ Municipios de San Felipe, San Diego de la Unión, Victoria o San Miguel Allende.

⁵ Urbes arqueológicas del México antiguo en Guanajuato: Cóporo en Ocampo, Cañada de la Virgen en San Miguel Allende, Plazuela en Pénjamo y Peralta en Abasolo.

para poder lograr ese registro como área natural protegida que se nos entregó en el 2000 a esta fecha. (Hernández Rocha).

Al respecto, el estudioso Kay Milton (<http://www.unesco.org>) considera que la adaptación sociocultural es producto de ajustes progresivos, que pueden o no ser evolutivos. No obstante, la adaptación al medio ambiente tiene que ver con los recursos naturales (clima, flora y fauna), con los saberes, la estructura, la tecnología y las necesidades de la colectividad. En este sentido, parte de las poblaciones del norte de Guanajuato mantiene una cultura de diálogo, respeto y convivencia con la Madre Tierra. El campesino, desde siempre, ha entablado una lucha y una resistencia por salvaguardar su patrimonio natural y cultural contra el modelo depredador que viene imperando en la región desde el siglo XVI a la fecha (siglo XXI). Un ejemplo ha sido la defensa de los recursos naturales, por los comuneros de Bernalejo, Vergel de Bernalejo y Mesas de Jesús, de la jurisdicción de San Luis de la Paz, quienes emprendieron en 1998 una lucha tenaz para defender sus bosques de la tala irracional, realizadas por una empresa ajena a las localidades. Todos ellos tuvieron que hacer uso no sólo del derecho positivo, sino que se vieron en la necesidad de apoyarse en el Comité de Derechos Humanos (Dolores Hidalgo) y hacer marchas de protesta. Al final, después de tres años de lucha, lograron que la empresa se retirara de sus territorios, tal como lo señala la señora Heladia Cruz Aguillón, el 28 de agosto de 2009.

Otra causa similar nos comenta María del Refugio González Félix, entrevistada el 29 de agosto de 2009, perteneciente a la comunidad de Tierra Blanca, Guanajuato. Ella afirma que los ejidatarios del pueblo *Hñähñú* de la congregación de Cieneguillas, de la jurisdicción de Tierra Blanca en el 2004, enfrentaron una misma situación; ellos, después de un año de defender sus derechos, lograron que la empresa se retirara del territorio. En el mismo tenor, los campesinos de San Diego de la Unión y de Dolores Hidalgo, también se vieron en la necesidad de luchar por el derecho a la tierra y al agua de uso doméstico.

En este contexto, una parte del sujeto cultural de esta región guanajuatense, como en otras regiones del país, buscó desde la década de los años sesenta del siglo XX propuestas propias de desarrollo que ayudaran a resolver la situación crítica que enfrentaban las familias, el individuo y, por ende, las localidades en materia socioeconómica. Tal nece-

sidad tuvo como respuesta propiciar las oportunidades para capacitarse y acceder al desarrollo a que tiene derecho todo ser humano. Hay que recordar que después de la Revolución (1910-1921), el reparto agrario en la región no se llevó a cabo de inmediato, debido a diferentes circunstancias, entre ellas, la corrupción de los funcionarios y hacendados, así como por la ignorancia y limitaciones del propio campesino; además, debido a la injerencia del clero local que apoya abiertamente a los supuestos dueños de la tierra.



El campesino sólo sobrevivía, pues la marginación en que vivía lo hacía víctima de enfermedades por falta de higiene y acceso a los servicios de salud, por alimentación deficiente, por ingresos precarios y analfabetismo. Además, estaban sujetos a las tierras de los terratenientes, como los Peña, los Obregón Formosa, los Cárdenas y los Méndez, entre otros privilegiados de la zona. De hecho, la conformación de ejidos, como el de San Juan Pan de Arriba en San Diego de la Unión, lograron las dotaciones de tierras hasta el 27 de mayo de 1976. Hoy, 2009, los litigios por la tierra y el agua en el territorio guanajuatense no concluyen. Por estas limitantes, las actividades de estos campesinos se concretan a la agricultura de autoconsumo de temporal a pequeña escala, ganadería de autoconsumo de libre pastoreo, recolección de leña en el monte o bosque y jornalero para complementar la dieta. Aunque, en ocasiones, el excedente de un año bueno lo intercambian o lo ofrecen en la cabecera municipal.

La falta de apoyos al campesino de minifundio y ejidal, por parte del sistema gobernante, los ha obligado a migrar por temporadas a otras regiones y, en particular, a los Estados Unidos de América. Al respecto, Ignacia Jiménez, del Charco Azul, en entrevista del 21 de marzo de 2009, explica que:

La razón que se van los familiares para Estados Unidos es porque aquí no hay trabajo, no hay de que vivir y pos aquí para trabajar es muy poco lo que pagan, entonces la verdad no nos alcanza y por ese motivo se van los familiares para allá, yo tengo primos, sobrinos, tías, un hermano y creo nada más en Estados Unidos, en San Rafael, *Oklahoma, Pensilvania*, algo así... sí, esos lugares a Texas, también. (Ignacia Jiménez).

Estas circunstancias han ocasionado en la región deforestación, erosión, desertificación, deterioro de la cubierta vegetal por alteraciones al hábitat y contaminación, razón por la cual los suelos se encuentran empobrecidos. Sin embargo, la lucha y la resistencia por reencontrarse con el patrimonio cultural⁶–natural⁷ se encuentra presente en la gente del norte de Guanajuato. Sobre el último aspecto, Ignacia Jiménez describe y resalta la belleza del patrimonio natural con el que cuenta el ejido al que pertenece; ella sugiere que ojalá:

[...] visitaran aquí, [Charco Azul] que visitaran allá, pa' la cascada abajo, Puerto Blanco se llama, también que visitaran más enfrente a mi casa, también hay un... un lugar que se me hace bonito... ése no tiene nombre es que es dentro de lo que tenemos nosotros [...] también me gustaría que visitaran acá, el mirador, que está acá enfrente... y pues creo ya son los lugares más importantes... para acá también está un lugar de la silleta... que también es importante pero es más difícil entrar para allá, porque casi no... no hay caminos para entrar con carros, no' mas caminando pueden entrar... pero también está muy bonito para allá. (Ignacia Jiménez).

La territorialidad de las localidades mencionadas representa el espacio donde la población ha luchado y resistido los embates externos, desde el periodo colonial⁸, pasando

⁶ El patrimonio cultural comprende los aspectos tangible e intangible. El tangible hace referencia a los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos o aquellos de origen artesanal que constituyen colecciones para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural de un pueblo. El intangible comprende las narraciones, la poesía, los ritos, los modos de vida, la medicina tradicional, la religiosidad popular y las tecnologías tradicionales, entre otras cosas.

⁷ Éste abarca la diversidad de paisajes que conforma la flora y la fauna de un territorio, también incluye monumentos naturales, formaciones geológicas, paisajes naturales o reservas de la biosfera que aportan un valor estético o científico del medio ambiente.

⁸ Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la región sufrió despojos de tierras y tala irracional de los bosques para proporcionar los insumos a la industria minera.

por los siglos XIX y XX⁹, hasta llegar al XXI¹⁰. Desde entonces, el norte de Guanajuato tiene una tradición de resistencia y de ruptura contra los intereses que han detentado el poder político y económico. De los hechos acaecidos, la memoria colectiva los reactualiza y los narra a través de la oralidad de una generación a otra. En este sentido, el aspecto a resaltar será el arquetipo de resistencia, creatividad y adaptación al entorno. En dicha atmosfera se ha construido una cultura de lucha y resistencia donde el sujeto cultural del norte de Guanajuato se caracteriza por ser rebelde y crítico contra la imposición. Acerca de los ejidatarios de la Sierra del Cubo, en San Felipe, Guanajuato, de la lucha por la tierra continúa vigente, Encarnación Campos Vázquez, protagonista de esta lucha, el 2 de abril de 2009 nos expresa:

[...] en el 68 [1968] cuando ya consolidamos el grupo y todas las comunidades que pertenecían a la hacienda, ya nos cambiamos, hicimos ya la solicitud de tierras, solicitamos ya a la agraria mixta, la hizo básico y organizamos todo para hacer la gestión... y ya, desde ese 68 [1968] ya no le quisimos dar parte al patrón... y ya... entregábamos a la presidencia, pero ya entregábamos el 30%, ya no a medias como... como él quería, entonces, nosotros de acuerdo a la ley de parcelaria, pues entregábamos el 30% a la presidencia y ya fue de modo que nos independizamos de ellos... (Encarnación Campos Vázquez).

Las localidades que conforman la región, como se puede ver en su espíritu de lucha, comparten y tienen particularidades que dibujan su pluralidad cultural, su carácter rebelde y levantisco. La lucha y lo creativo, de este modo, continúa rehaciéndose en el tiempo y en el espacio. Las circunstancias del devenir le han permitido incorporar nuevos elementos de otros patrimonios culturales para hacerlos suyos y después compartirlos. La búsqueda ante la adversidad ha hecho que sea un sujeto creativo de su propio desarrollo socioeconómico, tal vez con limitaciones, pero más abierto en sus prácticas sociales y discursivas. Ejemplo de ello es la relación que se tiene de respeto y convivencia con el entorno, sin duda alguna, herencia que se reactualiza de la cultura milenaria del México profundo. O bien, los espacios que han ido recuperando ciertas mujeres por

⁹ La tala de los bosques continuó para el servicio de las minas en el siglo XIX, y las carboneras hicieron lo propio en las primeras décadas del XX.

¹⁰ La agricultura de exportación terminó de talar para abrir nuevos terrenos a los cultivos, y ha estado sobreexplotando los mantos acuíferos en forma irracional.

la equidad de oportunidades en el desarrollo de la persona, entre otros aspectos no menos importantes. En el caso de María Santana Olvera, del Charco Azul, Xichú, Guanajuato, el 21 de marzo de 2009 expresa lo que representa la capacitación que ha recibido en el diplomado:

[...] significa aprender mejor... todo el aprendizaje... porque aprendemos cosas que nunca podíamos [...] ir al diplomado, nosotros nunca habíamos visto eso... lo que hemos visto allá, verdad, pues sí, planeamiento... planear todo lo que... pensar todo lo que vamos hacer, planear lo que vamos hacer aquí... todo hay que pensarlo primero, planear...verdad... planeación. (María Santana Olvera).

A partir de entonces, parte de la población de las mencionadas localidades, como ya se dijo en líneas arriba, tienen en común la resistencia, la lucha y la creatividad, elementos que estructuran una experiencia de perseverancia en todos los niveles para alcanzar la autodeterminación. Las prácticas sociales-discursivas se reencuentran con las del México profundo, mismas que señala Guillermo Bonfil Batalla; es decir, la organización social, los saberes y las tecnologías responden a la forma de entender la naturaleza, y de ver el mundo cotidiano, ya que la cultura se encuentra en un proceso de cambio y de continuidad. En este contexto, la autosuficiencia en el quehacer cotidiano incluye la familia, el individuo, el barrio o la localidad.

La presencia del clero progresista¹¹ en el norte de Guanajuato volvió a hacerse presente en el siglo XX como en el XIX, ante la realidad cruda y marginal que vivía el campesino al servicio de los hacendados, lo cual motivó a un pequeño grupo de sacerdotes a promover la emancipación por el mismo hombre de campo. La narración que hace Encarnación Campos Vázquez de su experiencia como trabajador nos confirma lo expuesto en líneas arriba:

[...] las pasturas que les nombrábamos, montones y montones de maíz, de frijol y, y todo esto, el patrón recogía la mayoría... porque... por decir algo, como estábamos a medias, eran dos montones de cada... trabajador, el patrón llegaba y agarraba uno y sacaba el libro, y ya no' mas le decía al dueño de ese maíz ¿Cuánto debes? Pos no sé

¹¹ Grupo de sacerdotes encabezados por Guillermo Dávalos Martínez, Jesús Navarro, Manuel Velásquez, Esteban Medina, J. Jesús García, Faustino Ortiz, José Zaragoza y Carlos Salgado. En el camino, por una vida digna... CEDESA, 2007.

patrón, y ya empezaba, debes tanto de manta, tanto de manteca, tanto de chiles, tanto de frijol, tanto maíz, y le decía a la gente, lléneme 100 costales... y, si ese montón tenía 120 costales, pos le quedaban 20 al trabajador o había ocasiones en que no, ese montón, no alcanzaba para la droga [deuda], lo recogía todo y ya algunos les decía, déjale para unas dos semanas... y ya volvíamos de vuelta a pediré maíz al patrón y él iba apuntando, cada ocho días nos daba el maíz, pero había gente que sí... que sí, este... tenía familia grande y producía más esa gente, sí le alcanzaba a pagar, pero así como le alcanzaba a pagar, pues la alcanzaba a fregaba más, verdad, le recogía mucho más de lo que se le debía, entonces, la gente, pues siempre estaba en un nivel... de miseria, que no comía bien, no vestía bien y de salud más... porque se hace uno... al rose del tiempo, no, pero si no había ninguna facilidad para la atención de salud, sin embargo la gente sobrevivía, verdad. (Encarnación Campos Vázquez).

Por semejantes arbitrariedades, el grupo de sacerdotes aludidos se dio a la tarea de crear el Centro de Desarrollo Agropecuario (Cedesa) en Dolores Hidalgo para la formación de promotores. La propuesta de trabajo centró su objetivo para que el campesino construyera su desarrollo socioeconómico a partir de sus conocimientos, creando, al mismo tiempo, las oportunidades necesarias para alcanzar la superación y la dignidad de la persona en dos niveles: individual y colectivo. No obstante, la jerarquía de la Iglesia católica local buscó desarticular el proyecto de trabajo, pero por fortuna el proceso de emancipación siguió su camino, debido a los propios actores sociales de la región hasta hoy día (2009).



Entre los aciertos de la lucha por la dignidad de la persona fue la alfabetización¹², estrategia que coadyuvó a abordar las problemáticas relacionadas con el mejoramiento de la vivienda, la nutrición, la falta de escuelas, la carencia de agua potable, la necesidad de tierras para cultivar, las prácticas de higiene y la falta de capacitación técnica. A partir de la década de los años sesenta del siglo XX hasta hoy 2009, el norte de Guanajuato, como en otras regiones del país, las organizaciones sociales se dieron a la tarea de promover la autodeterminación de los grupos desde la propia praxis cotidiana. Sin duda alguna, las opciones de trabajo fueron una respuesta para enfrentar el modelo económico neoliberal que el sistema continúa imponiendo. Así, entre las alternativas se encuentra la capacitación y actualización del sujeto cultural para que desde su propia perspectiva diseñe las propuestas de un desarrollo socioeconómico al que aspiran como todo ser humano.

Al respecto, Ignacia Jiménez, también del Charco Azul, de la comunidad del Ocotero, municipio de Xichú, manifiesta su experiencia que ha alcanzado con el aprendizaje en el Diplomado:

[...] sí, nos dimos cuenta de muchas cosas que... que no sabíamos, por ejemplo... la organización y... el trabajo hacemos, cambiamos diferentes trabajos en la casa... sí, cosas que no teníamos en la casa y ahora las tenemos. En mi casa apliqué un huerto familiar con calabazas, cilantro, zanahorias, rábanos... este... ¿qué más le puse...? plantas de olor, creo, ahorita nada más eso tengo. (Ignacia Jiménez).

En la práctica es como los grupos de las localidades del norte de Guanajuato se van organizando para crear las oportunidades para capacitarse. Una tarea básica será la recuperación de la memoria colectiva, para la cual no requieren ser especialistas, más bien necesitan adquirir conocimientos y herramientas sobre el quehacer de la Historia Oral para lograr su anhelo. Aquí se les sugiere que tomen como referentes los acontecimientos que en un momento de la vida de la colectividad les permitió unir esfuerzos, lograr aciertos o vivir fracasos. La historia construida por ellos no es, ni será, la única versión; no pretende ser objetiva, por lo tanto no estará exenta de subjetividad, ya que el propó-

¹² En esta estrategia de trabajo usaron el método de enseñanza individualizada, es decir, el compañero avanzado enseña al otro, por el cual, un voluntario alfabetizado le enseña a leer a una persona analfabeta. El alfabetizado brinda su tiempo para enseñarle a otra persona analfabeta.

sito es recuperar parte de esa realidad que ayude a dar respuestas a la problemática socioeconómica que enfrentan. El revalorar la propia memoria colectiva permite al grupo social alcanzar nuevos niveles de comprensión del saber propio y externo. De este modo, cuando el grupo se reencuentra con la memoria colectiva descubre nuevos niveles de comprensión de su saber y del ajeno.



Acerca de ello, el estudioso Carlos Núñez sugiere que sea el propio grupo que inicie el proceso de cambio o modificación a partir de una necesidad particular. En la misma dirección, Paulo Freire, estudioso, promotor del desarrollo humano y pedagogo de la otra alternativa de aprendizaje, precisa que “[...] nadie educa a nadie, sino todos nos educamos juntos [...]”. Es en esta perspectiva que se inserta el “Diplomado de Turismo Rural Sustentable¹³”, espacio necesario para que el campesino se reencuentre con las propias historias de la localidad y, por ende, con los elementos naturales y sociales de la región: el agua, la tierra, la migración, la literatura, la economía, los saberes, la familia, los ecosistemas y las actividades productivas, entre otros quehaceres. El proceso de aprendizaje, como se ha mencionado, por medio de la oralidad debe tener un propósito: reencontrarse con la memoria ancestral, reciente o lejana. Información básica para el autodiagnóstico de la localidad o región.

De ahí la necesidad de que el grupo pueda capacitarse o actualizarse. El estudioso y luchador social Frei Betto (en Libanio Christo, 1993: 42-52) recomienda que sean ellos

¹³ El coordinador general del Diplomado de Turismo Rural Sustentable es Felipe Macías Gloria. Dicho proyecto ha sido elaborado a petición ex profeso por los campesinos del norte de Guanajuato. Forma parte del programa La Universidad de Guanajuato en tu comunidad, del Departamento de Estudios de Cultura y Sociedad, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades del Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

mismos quienes asuman el propio desarrollo educativo. Las raíces y la identidad de los campesinos se encuentran en función de las vivencias cotidianas que los han forjado en una cultura de lucha, de resistencia y creatividad. En el proceso participativo de diálogo horizontal se construye la conciencia histórica; es decir, se incluye lo particular y lo general, lo local y lo universal. Por tanto, la práctica social asegura la alternancia praxis-reflexión-praxis en los actores sociales.

Una muestra de dicha reflexión fue la solicitud que realizaron ellos mismos para llevar a cabo el Diplomado de Turismo Rural Sustentable. Con ello, es claro que han centrado su lucha en la capacitación con el fin de administrar el patrimonio cultural y el patrimonio natural con que cuentan, como una alternativa para mejorar la calidad de vida de sus familias. En la propuesta participaron 31 mujeres y 13 hombres en los cursos talleres, quienes invirtieron un total de 112 horas de estudios en su formación. Los compañeros provenían de los municipios de San Diego de la Unión, San Felipe, Guanajuato, Dolores Hidalgo, San Luis de la Paz y Victoria, todos municipios del estado de Guanajuato. El punto de reunión para los talleres fueron las instalaciones del Centro de Desarrollo Agropecuario (Cedesa) en El Llanito, Dolores Hidalgo.

Entre los temas abordados por los diplomantes sobresalieron los relativos a la planificación del turismo rural, desde la perspectiva de la sustentabilidad, de los recursos turísticos del medio rural, la tipología del hospedaje, las características del personal y miembros de la comunidad, tomando en cuenta los recursos naturales y el patrimonio cultural, así como la perspectiva de género en las prácticas del turismo rural sustentable, el paisajes y sus aspectos singulares, además de los saberes del grupo con relación a los aspectos psicológicos y sociológicos.

En el intercambio de experiencias entre educandos e instructores se buscó formular una definición que englobara responsabilidad, sentido e importancia del patrimonio cultural y natural, tanto para el prestador de bienes y servicios como para el futuro visitante. Un referente sobre el “turismo rural–urbano” se tiene en el México antiguo. El pueblo Mexica contó con un sistema de albergues de una sola planta, denominados *coacallis*¹⁴, ubicados en puntos estratégicos entre los asentamientos, alrededor de los mercados (*tianquiztli*) y entradas de las urbes. El servicio incluía hospedaje y alimenta-

¹⁴ Casa de la gran fraternidad.

ción. La administración estuvo a cargo de los alumnos de la escuela denominada *Te-pochcalli* (casa de los jóvenes).



Desde entonces, hasta la fecha, la “actividad de turismo” se ha dado por curiosidad de conocer otras vivencias, por cuestiones de peregrinaje religioso, por asuntos comerciales, por cuestiones de aprender e intercambiar conocimientos como experiencias en otros aspectos. Lo cierto es que esta práctica social que llamamos “turismo” hoy día en el país ha sido una particularidad en los pueblos mexicanos, ya que, en cierta medida, tal vivencia les ha permitido desarrollar una conducta para viajar, adquirir, compartir y expandir la influencia de la propia cultura (Macías, 2009). De ahí que los campesinos del norte de Guanajuato han reforzado, a través del diplomado, la coexistencia y articulación de factores productivos que generan cotidianamente en su entorno para asegurar la autosuficiencia alimentaria y el autoempleo de la familia, el individuo y, por tanto, de la misma colectividad (Macías, inédito).

La alternativa de autoempleo por medio del “turismo rural sustentable” parte de la propia visión que tienen sobre un desarrollo humano, el cual debe estar en sintonía con el entorno, como lo hicieron los ancestros. La propuesta de trabajo no está sustentada, ni depende sólo de la rentabilidad económica, ya que el objetivo del grupo es centrar, por una parte, la atención en la sustentabilidad, tomando en cuenta las capacidades intelectuales de cada uno de sus miembros y la protección de los recursos naturales; por la otra, la defensa y reproducción de la riqueza pluricultural de las localidades, así como de la región. El sujeto cultural del norte de Guanajuato surge como instancia discursiva singular a través del tiempo en los diferentes niveles geohistóricos, conservando una

esencia que se hace y se rehace en el tiempo y en el espacio. Incluye, a la vez, rasgos propios como la pluralidad cultural, los arquetipos de resistencia, de lucha, de creatividad y de un espíritu rebelde ante la imposición.

De tal manera, el grupo de campesinos que solicitó y cursó los talleres del diplomado muestra la creatividad y la dignidad a que tiene derecho todo ser humano. De ahí que el ofrecimiento de bienes y prestación de servicios al visitante, como ya se mencionó en párrafos arriba, es una alternativa endógena. El centro de la actividad del “turismo rural sustentable” pone la atención en tres ejes conceptuales: recreación, esparcimiento y aprendizaje. Al tercer apartado, los campesinos le dan mayor relevancia, pues la armonía entre hombre y naturaleza es una prioridad de vida. La revaloración de la pluralidad cultural dependerá también de la unidad orgánica, misma que sugiere Guillermo Bonfil Batalla, de la realidad mexicana; es decir, la integralidad de la diversidad social del país propiciará las mismas oportunidades para que nadie esté sometido a la jerarquía, sino que todos participen en la construcción de un proyecto de desarrollo socioeconómico al servicio de la dignidad humana del mexicano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONFIL BATALLA, Guillermo (2005), *México profundo. Una civilización negada*, México, Debolsillo.
- CEDESA (2007), *En el camino, por una vida digna y sostenible. Cedesa: la lucha social contra la pobreza en el norte de Guanajuato*, México, Cedesa.
- CROS, Edmond (2003) « Une théorie sociocritique du sujet – Le sujet culturel », *Sociocritique*, France, L’Harmattan.
- LIBANIO CHRISTO, Carlos Alberto (1993), *Vigencia de las utopías en América Latina*, México, IMDEC.
- MACÍAS GLORIA, Felipe (2008), “La vivienda productiva ecológica. Una propuesta para mejorar la calidad de vida en las familias del medio rural”, *en IV Coloquio Internacional Multidisciplinario: La tierra caliente del Balsas, Michoacán / Guerrero. La Unidad Profesional del Balsas*, Huetamo, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, del 4 al 7 de diciembre.

MACÍAS GLORIA, Felipe, “La historia y la memoria colectiva en el desarrollo socioeconómico de los actores sociales”, en *Coloquio Internacional de Investigaciones Sociales y Humanísticas: la Historia y sus relaciones con otras disciplinas*. Centro de Investigaciones humanísticas de la Universidad de Guanajuato, del 10 al 14 de noviembre de 2008.

MILTON, Kay, *Ecologías: antropología, cultura y entorno*,; <http://www.unesco.org/issj/rics154/miltonspa.html> (con acceso el martes 8 de agosto de 2009).

ENTREVISTAS

Entrevista a Mercedes Álvarez Urias, realizada por María Guadalupe López Jacobo y Felipe Macías Gloria, el 21 de marzo de 2009, en el Charco Azul, Ocotero, Xichú, Guanajuato.

Entrevista a Salinas Amada, realizada por María Guadalupe López Jacobo y Felipe Macías Gloria, el 20 de marzo de 2009, en el Charco Azul, Ocotero, Xichú, Guanajuato.

Entrevista a Juan Hernández Rocha, realizada por María Guadalupe López Jacobo y Felipe Macías Gloria, el 5 de junio de 2009, en la Estancia del Área Protegida Peña Alta, San Diego de la Unión.

Entrevista a Cruz Aguillón Heladia, realizada por Felipe Macías Gloria, el 28 de agosto de 2009, en Dolores Hidalgo, Guanajuato.

Entrevista a María del Refugio López Ruiz, realizada por Felipe Macías Gloria, el 29 de agosto de 2009, en Tierra Blanca, Guanajuato.

Entrevista a Ignacia Jiménez, realizada por María Guadalupe López Jacobo y Felipe Macías Gloria, el 21 de marzo de 2009, en Charco Azul, Xichú, Guanajuato.

Entrevista a Encarnación Campos Vázquez, realizada por María Guadalupe López Jacobo y Felipe Macías Gloria, el 2 de abril de 2009, en la Sierra del Cubo, San Felipe.

RESISTENCIA, MENTALIDAD Y DESARROLLO LOCAL: LA FIESTA DEL NIÑO DE LOS ATRIBULADOS EN GUANAJUATO, MÉXICO

Patricia Campos Rodríguez

Universidad de Guanajuato

Interesa el punto de convergencia que pueda tener la Historia de las mentalidades con las prácticas discursivas que aborda la Sociocrítica. Por principio, a la Historia de las mentalidades le conciernen los sujetos colectivos, mientras que a la Sociocrítica le compete el sujeto cultural¹. El no consciente es campo de exploración para ambas. La Historia de las mentalidades y la Sociocrítica se aproximan a las actitudes, a los comportamientos colectivos, a la sensibilidad, a la expresión del imaginario y lo gestual (Vovelle, 1985: 194), entre otros aspectos.

Los orígenes de Guanajuato son peculiares. La explotación de las minas (1558) y su ubicación geográfica van a permitir el desarrollo de haciendas, primero, luego de ciudades que surtirán de hombres y de enseres a las minas. El Guanajuato minero queda enclavado en una cañada, donde se van a situar las haciendas de beneficiar metales. De una de estas haciendas va a formar parte el barrio del Terremoto.

En México, las tradiciones, en el ámbito de la cultura, forman parte de la vida diaria en los diferentes estratos de la población, las cuales se transmiten de generación en generación. Son la esencia del pueblo, lo que dota de personalidad propia en relación con otras culturas.

Hobvbawn plantea los mecanismos que motivan el surgimiento de las tradiciones, sobre todo las civiles para el caso de Inglaterra, además de cómo los grupos sociales las construyen. Al respecto, afirma que la:

[...] ‘tradición inventada’ –así las llama él– implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por

¹ Edmond Cros propone la noción del *sujeto cultural* para acercarse al estudio de las prácticas sociales y discursivas, ya que hacen referencia a la apropiación subjetiva de la cultura por cada individuo y, por ende, a la pertenencia de una misma colectividad. Además, el concepto de *sujeto* remite al funcionamiento del hecho socioideológico, pero ese funcionamiento no es accesible sino a través de lo que el sujeto dice, lo que da a entender incluso aquello que calla, es decir, por medio de significados (Cros, 2003: 106).

medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que le sea adecuado. (Hobbsbawn, 2002: 8).

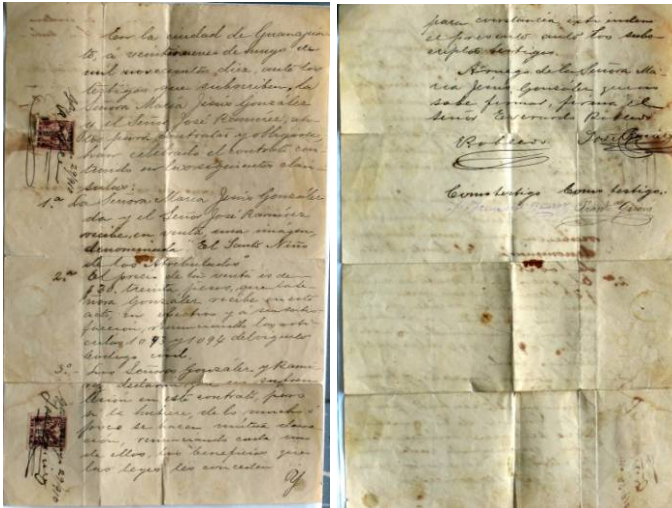
Tiempo antes Vovelle cuestionaba el resurgimiento de las tradiciones en Francia, que no es el caso para México, puesto que aquí siguen vivas:

[...] en busca de raíces o de tradiciones tan valiosas que se las fabrica uno mismo [...] se puede resucitar la fiesta a la antigua, se puede hacer hoy resurgir la romería o la fiesta religiosa [...] [la cual] no evoca más que resonancias lejanas, consideradas muy exóticas [...] sobre todo de parte de los jóvenes [...] ¿y, si se trata de encontrar nuevos escenarios, que fiesta inventar? (Vovelle, 1985: 190).

Para América Latina, más que hablar de “resonancias lejanas” se deberá hablar de adecuaciones o de reactualizaciones.

Así, en los espacios urbanos, contrario a lo que se puede pensar, en el caso de la ciudad de Guanajuato, las representaciones culturales permanentes hoy día, son, por ejemplo: el Viernes de Dolores y el tradicional recorrido a las minas que ofrecen nieve, agua fresca, caldo de camarón, galletas, entre otros manjares mexicanos. Aunque, sin lugar a dudas, las privatizaciones de las minas trastocaron las costumbres. Mayo, el mes de María, cuyas peregrinaciones culminan con la de los mineros; las de San Juan y Presa de la Olla; de la Cueva en honor a San Ignacio de Loyola, patrono de la Ciudad; las Iluminaciones en los diferentes barrios, previas a las posadas. La representación de la Toma de Granaditas, el 28 de septiembre, por los insurgentes convoca a los ciudadanos al Mineral de Santa Rosa a veinte minutos de la capital.

De tal suerte, en el barrio del Terremoto se celebra a una pequeña imagen de un Niño Dios, año con año. Se tienen registros de la llegada del Niño de los Atribulados al barrio por el mes de mayo de 1910, adquirido por el precio de 30 pesos [ley 0.720], en presencia del abogado señor José Ramírez, tío de don Félix Gutiérrez, actual promotor de la fiesta, quien informó de ello en entrevista el martes 6 de noviembre de 2007.



La imagen se encontraba en uno de los minerales más antiguos y ricos. Don Félix afirma que hacía milagros:

[...] desde que lo tenían allá en Rayas [...] Aquí mi tío lo tenía en un cuartito, primero [...] miró que el Niño siempre hacía sus milagros, y dijo este Niño quiere su capillita y luego, luego se puso en obra ².

De esta forma, Michel Vovelle, con respecto a la fiesta que va estrechamente unida con las devociones populares, señala:

[...] en todas las épocas la fiesta se fabrica la herencia que le conviene [para lo cual] el historiador [está] atento para percibir de que se nutre el imaginario colectivo en el tiempo. (Vovelle, 1985: 197).

Continuando con las reflexiones de Michel Vovelle, referente al exvoto como expresión del milagro, en su libro *Histoires figurales* propone una lectura diferente a la que hace en su otra obra *Ideologies et Mentalités*. En esta última, plantea las dificultades de semejante fuente documental. Sugiere que son “casi siempre, ingenuos, estereotipados a partir de cierta época”, aunque también la resalta como:

² Todas las transcripciones para este texto fueron realizadas por Alberto Mora Campos.

[...] uno de los raros medios de investigación en el mundo del silencio de aquellos que no han tenido los medios de expresión escrita; es asimismo una confesión individual, introduce, por poco que sea, en el secreto de las conciencias. (Vovelle, 1985: 57-58).

Por su parte, en la primera obra referida afirma que el exvoto, como “documento cultural”, es el mensaje codificado, dibujado y pintado que nos han transmitido la gente que no tuvieron otro medio de expresión, y que testimonian sus creencias, sus miedos, sus esperanzas. Así lo expresa:

Confesiones inconscientes o sacadas con astucia revelan los tratamientos de una psicología del milagro, de una red de actitudes ante el peligro, la enfermedad, la muerte. (Vovelle, 1989: 90).

La Iglesia desde el Concilio de Trento, que inicia en 1545 y concluye en 1563, según lo especifica el *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México* (1995: 893), marca las pautas a seguir en las devociones populares, pone de “moda” unas y “desacredita” otras, incluso pretende erradicar unas más. En México, el Primer Concilio (1555) (*Diccionario Porrúa*, 1995: 893) hace lo propio. Sin embargo, el imaginario colectivo no siempre responde al discurso de la Iglesia. Por ejemplo, ha surgido el culto a la Santa Muerte en los barrios conflictivos (mercados) de la Ciudad de México.

En la actualidad las promesas dirigidas al Niño Dios del Terremoto son apenas 84 láminas que transcriben la vida cotidiana de la población. La evidencia de los creyentes que fueron favorecidos con un milagro se encuentra presente desde las décadas de 1900 hasta el año 2000. Uno o varios exvotos testimonian esta devoción.



Se ha afirmado en otras ocasiones que los años setenta marcan un cambio en la geografía del exvoto en el estado de Guanajuato al irrumpir en los santuarios la fotografía

como promesa. Sin embargo, se ha encontrado una excepción, en la capilla del Terremoto existen 92 fotografías, de las cuales la mayoría son en blanco y negro, y la más antigua data de 1927; así sucesivamente, en cada década queda la presencia del cumplimiento al compromiso adquirido de hacer público el milagro recibido. El imaginario colectivo construye la devoción como un regalo que se hace o como se suele hacer en la vida cotidiana, a través de la dedicatoria para que sea un recuerdo plasmado, de nuestra persona, en el papel. La última fotografía corresponde al año de 1978.



En este pequeño corpus de láminas y fotografías, las prácticas sociales han sufrido cambios, pues ya no se depositan en la capilla. Han pasado diez años y nadie ha llevado una lámina o una fotografía. Ahora, afirma don Félix:

[...] sí hay gente de donde quiera, bueno como le digo viene gente a visitar y trae su ofrenda por algún milagro [pueden ser flores, cortinas, pintura, ‘joyas’. La devoción se ha vuelto pragmática] [...] luego se vienen hasta de rodillas desde allá de abajo de la Galarza.

El barrio del Terremoto se prepara todo el año para festejar el aniversario del Niño de los Atribulados, el 6 de enero, día en que los Reyes Magos llegaron del lejano oriente a ofrecer sus presentes a Jesús. Así lo narra la Biblia en el libro de Mateos³. Al respecto, Philippe Ariès plantea el significado de la fiesta, donde se ponen en juego:

³ En la Biblia Latinoamericana se expresa: “[...] Abrieron después sus cofres y le ofrecieron sus regalos de oro, incienso y mirra” (2004, Mateo, cap. 2, vers. 10).

[...] estrategias comunes, los sistemas de valores, las organizaciones colectivas, es decir todas las conductas que constituyen una cultura rural o urbana, popular o elitista [...] [es la] prolongación y apogeo de la sociabilidad por la sobrevivencia popular y la metamorfosis en mitos de los acontecimientos. (Ariès, 1988: 183).

Las conductas colectivas en torno a esta fiesta viven su tradición en tres momentos significativos: acostar al Niño la noche del 24 de diciembre, levantarlo (varía la fecha) y el día 6 de enero, que convoca no sólo a los integrantes del barrio sino a la población en general.

Por generaciones, las familias Alvarado y Noriega asumieron, desde los abuelos, el compromiso de dos de las fechas representativas. La tradición para ellos es lo más importante de conservar, la instituyen los abuelos, los padres, y ahora ellos deben prolongarla a los hijos y a sus propios nietos. Dar continuidad en el tiempo es capital.

Alberto Alvarado Ríos, en entrevista del 13 de noviembre de 2007, afirma que su padre José empezó a arrullar al Niño, y una vez que él muere no quisieron dejar la tradición. En la actualidad se hacen cargo su mamá de 73 años, aproximadamente, y él de 48, llevan 20 años haciéndolo. Para tal acontecimiento piden a don Félix que avise a los músicos (cinco) y al coro. Preparan cerca de 200 aguinaldos con fruta y dulces, debe ser una bolsa generosa, agrega. La familia autoriza, puesto que son ellos que corren con todos los gastos, a otros feligreses para llevar sus propios niños Dios, pueden ser hasta ocho, según palabras del informante.

¿Quiénes “levantan” al Niño? Roberto Noriega Ramírez y Esperanza González son los padres de una numerosa prole (17 embarazos). Una de las hijas, María Eugenia, quien cuenta con 63 años, evoca en entrevista del 21 de noviembre del 2001:

Pos yo recuerdo que con mi bisabuelo levantaban al Niño y luego se lo pasaron a mi abuelo [cuando] falleció [...], le dejaron el cargo a mi papá [...] él le dijo al Padre que quisiera que siguiera la tradición [...] ya que mi papá falleció, entonces ahora está mi hermano. Ellos son los que están [...] levantando al niño.

Es un día de reencuentro, de reconciliación, ya que todos acuden a la casa familiar. El hermano mayor tiene 60 años de edad, Roberto Noriega González, y también está seguro de la continuidad en la tradición: “hasta que quede el último de los Noriega y pos

va a estar muy difícil para que se acabe”, reitera con orgullo. Sin embargo, lamenta los cambios ocasionados, en gran medida, por la prolongada crisis económica que vive México. Recuerda a las familias Valdés, Olmos o Mares, quienes aportaban recursos económicos para las diferentes festividades. Ahora, señala: “‘Santo Niño’ ha estado un poco abandonado en cuestión de sus fiestas, me refiero a las posadas y todo eso [...] ya no son las mismas personas de antes”.

Esperanza González Vargas es la madre de los que antes tomaron la palabra. Recuerda haber nacido en 1924 y casado de catorce años. Su esposo era un alfarero “muy allegado a las iglesias, regalaba floreros a la Basílica, la Compañía, Belén y San Roque”. En alguna ocasión, el Padre le pregunta:

[...] dime si ya no puedes levantar al niño [ella responde] ¡ay no Padre! qué dirían mis hijos, y los hijos de mis hijos, todos éstos van a tener que seguir ellos levantando al niño [...] yo casi ahorita ya no lo arrollo, sino ellos, yo los dejo que [...] sigan porque ellos ya son jóvenes y quiero que sepan lo que es una tradición bonita.

La reflexión de Esperanza continúa:

Yo digo eso es muy importante para ellos, porque dicen, no pos mi abuelito o mi mamá me dejó la tradición [...] Adrián el hijo de Roberto, él quiso, ahorita dijo —ay abuelita ora’ que vaya a arrullar al niño, yo quiero dar tamales, y quiero dar atole [ella responde] —¡pos ándele hijo, pos qué caray!, ¡pos cómo no, sí, sí”!

Para Esperanza es la prolongación de la vida que un día ella y su esposo iniciaron. La fiesta en la actualidad, a su parecer, ha perdido lustre a causa de la crisis económica. También relata que cuando su pequeño se enfermó prometió al Niño de los Atribulados regalarle el cetro y la corona, en la actualidad los sigue teniendo, pero no sabe de personas que hayan recibido un favor. La capilla del Santo Niño, como le llaman, se abre diario a las ocho de la mañana y cinco de la tarde, a la misa y rosario, respectivamente.

Otro de los hijos de Esperanza es Germán Noriega González. Nace en 1960. Considera que es un halago levantar al Niño, pues es:

[...] continuar con la tradición que mi papá dejó [...] ahora como ya vienen los nietos, ya se permite que sigan la tradición, para seguirles inculcando, para que siga la tradición, ya de ellos.

La globalización ha introducido la comida chatarra y ha invadido los espacios cotidianos, así lo deja ver el discurso de Germán. Suelen comprar la confitura para los aguinaldos en el mercado Hidalgo, localizado en el centro de la ciudad de Guanajuato, el más antiguo de todos, pero comenta:

[...] ahora ya, por ejemplo, cómo han cambiado las cosas, pos ya compramos en supermercados [porque] el dulce que se da [...] ya la gente quiere pues cosas novedosas, ya no quieren muchas veces el dulce que se daba antes, que es lo que más la gente grande pide. El Padre les dice: ‘den los dulces que más les gusten a los niños’.

Estos acontecimientos convocan a otros barrios o callejones aledaños al Terremoto, como son El toro, El Charro, La Gualdra, San Clemente, El Mosco, El Chilito, entre otros de igual forma populares.

Pertenecer a una comunidad e integrarse y participar en sus festividades estrecha los lazos de unión en muchos sentidos; por ejemplo, aparte del novenario, previo a la fiesta principal, se ofrece misa por el recién fallecido, lo cual da fuerza y la garantía de ser acompañado más allá de la muerte para asegurar el reposo eterno. Aquí entra el no consciente del que habla Philippe Ariès, donde se almacenan:

[...] ideas recibidas o ideas en el aire, lugares comunes, códigos de convivencia o de moral, conformismos o prohibiciones, expresiones compartidas, impuestas o excluidas de los sentimientos y de los fantasmas. (Ariès, 1988: 188).

Así, la familia Noriega considera que tiene muchos recuerdos de tiempos mejores. María de Jesús Noriega González tuvo una gestación difícil, entonces se encomendó a San Antonio y al Niño de los Atribulados para que su hijo naciera bien y, fervorosa, dice: “aquí está mi hijo ya hecho todo un médico militar”. Reafirma su pertenencia a una comunidad y a un espacio territorial:

[...] para mí es algo muy bonito, una emoción muy grande, el participar en la Iglesia, y sobre todo de mi barrio. Sí, de mi barrio y ver que las tradiciones no se pierdan [...].

Se acaba de ver cómo en el discurso del grupo social se manejan sentimientos de cooperación, unidad, identidad, continuidad, para que la tradición trascienda las generaciones, y se mantenga viva la herencia de abuelos a padres a hijos y a nietos. O como argumenta Philippe Ariès:

Podría ser que los hombres de hoy sienten la necesidad de hacer emerger a la superficie de la conciencia los sentimientos de antes escondidos en una memoria colectiva profunda.

Continúa Ariès señalando:

[...] [que son las] sabidurías empíricas que regulan las relaciones familiares, las colectividades humanas con cada individuo, la naturaleza, la vida, la muerte, Dios y el más allá. (Ariès, 1988: 188).

Ahora bien, ¿cómo suceden los acontecimientos el 6 de enero? El centro en la organización de la fiesta, ya se asentó, lo representa don Félix, quien nace en 1932, y desde los 16 años forma parte de la Sinfónica de la Universidad. Siempre ha vivido en el barrio del Terremoto, es el hombre más respetado de ahí. Recuerda que siendo niño, él y sus hermanos ayudaban a su padre Anastasio Ramírez (nace en 1896) a repartir los programas llamados hasta la actualidad *tarjas*, aunque no sabe por qué se llaman así, pero afirma: “pues así viene ya desde antiguo”. De sus nueve hijos piensa dejar en su lugar al más pequeño, ahora tiene 35 años, y cuando le dice que será él heredero de la tradición sólo responde “pos sí”. Se trata de una herencia difícil, ya que los gastos para ofrecer los alimentos corren por su cuenta, aunque no falta quien le dé arroz, aceite, u otros alimentos necesarios.

El anhelo de trascendencia, pero también el espacio para relajar las tensiones colectivas, son el escenario de la festividad. Para empezar, antecede al 6 de enero el novenario acompañado con música compuesta por dos violines, el violonchelo (del señor Ramírez), el contrabajo, el organista y el cantor. Durante los nueve días se llevan tamales,

café o atole. Se pregunta si previamente hay un acuerdo para tal efecto, pero no, a decir del señor Ramírez “ya son personas antiguas que han estado siempre tomando su día”.

Para la celebración de la fecha principal se contrata una banda de música, dos conjuntos, danzas, El Torito (danza tradicional) y Las Mojigangas, “Los Locos de San Miguel”. No puede faltar el castillo que al ser quemado cierra la fiesta por ese año. Todos los comerciantes dan precio especial a don Félix al adquirir lo necesario para la celebración. La fiesta:

[...] empieza desde la víspera, desde el sábado [...] en la tarde como a las seis [...], empieza la música y El Torito, y los cuetones, pues. El domingo amanece con las mañanitas a las seis de la mañana y la misa a las ocho, ocho y media, ya después sigue todo lo que hay, todas las danzas y todo. En la tarde hay consagraciones para los niños, a las cinco de la tarde con su rosario.

Hobbsbawn propone tres tipos de tradiciones “inventadas”. Nos interesan aquí aquellas “que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento” (Hobbsbawn, 2002: 16). Al respecto, don Félix dice, por ejemplo:

[...] cuando empiezan a querer bailar se les dice que no, o quitamos al grupo y ya, si porque empieza el relajo, lo religioso no es para andar bailando [...] ya cuando empiezan con eso, porque sí hay ¡he! Se juntan y andan muy alegres, suspendemos.

En todas las celebraciones es una constante la preocupación porque la fiesta no degenera el ambiente religioso y familiar.

Hoy día, la religiosidad colectiva se apropia de los espacios públicos. Los santos o las vírgenes festejados en los barrios salen en procesión a dar un paseo por las plazas, las calles, bien sea para recolectar limosnas, para despertar el interés, para acudir a compartir las danzas y ver el castillo, o para atestiguar una tradición que tiene sus orígenes por lo menos a mediados del siglo XX.

Alrededor de las dos de la tarde, don Félix a la cabeza del grupo, abandonan el espacio donde se desarrolla la fiesta. Inician, seguido de las andas que portan al festejado espléndidamente adornado de flores, las danzas El Torito, Las Mojigangas, Los Locos y

Los Fieles. El recorrido comienza bajando (el Terremoto está en lo alto) por la calle de Galarza y Mendizábal, hasta llegar al mercado Hidalgo, pues a un costado de éste la gente se aglomera para presenciar las danzas, y reírse con los bailes de Los Locos o El Torito. El cortejo entra al mercado, de por sí concurrido, hace el recorrido y sale para continuar por la calle Juárez, la principal de la ciudad, toma San Javier y sube de nuevo al Terremoto. A continuación se da una pausa para la comida.



A las cuatro de la tarde, antes de las consagraciones, el pequeño templo se llena y una devota encabeza el rosario. Evoca los temores y las preocupaciones de las familias. Se dirige a la Virgen María, madre del Niño de los Atribulados, pidiéndole por los ahí presentes. El rosario es en honor de las familias que cubrieron el novenario. Se demanda que termine la desintegración familiar a causa de los divorcios, que no afecte la crisis económica, que acabe la violencia contra los hijos, que mengüen las enfermedades, la tristeza; se ruega por los vecinos, amigos y por la comunidad en general.

Este rosario rompe los cánones que marca la Iglesia, ya que es más libre y autentico, pero, sobre todo, remite a la crisis de valores que vive la juventud mexicana y, por ende, las familias. En el centro de los ruegos y lamentos está la Virgen y su hijo, en la advocación del “Niño de los Atribulados”. A las cinco de la tarde inicia la misa el padre J. Guadalupe Torres, y al terminar esparce agua bendita sobre los presentes que tienen a sus pequeños hijos en brazos. Con este acto simbólico, los asistentes esperan que sus niños queden protegidos de todo mal.

Una vez que salieron los fieles, se abordó a la sobrina del organizador, Marisol Olmedo Ramírez, a quien se entrevistó el 6 de enero de 2009 en el barrio del Terremoto. Ella tiene 27 años de edad, es contadora, y opina que:

[...] como nieta de don Félix, lo apoyo en todas las actividades posibles, en cuanto a organizar los eventos con los jóvenes, [...] ayer se realizó uno, con jóvenes, ahorita con el rosario, con el ministerio de música, con las andas, a preparar los niños, para que nos acompañen en la peregrinación [...] eso es en lo que yo lo apoyo.

Son diez nietos que participan en la fiesta. Los hombres en los arreglos de la calle, colocando luces y banderitas. Las mujeres en la cocina, preparando los manjares de la fiesta. Toda la familia participa, “porque es más que nada una tradición de la familia”, afirman. Aunque los vecinos también apoyan en la festividad. Marisol está convencida de que si algún día su abuelito la deja como responsable del Niño con gusto lo asumiría. Cuando su mamá estuvo enferma pidió con devoción que le hiciera el milagro de devolverle la salud, por ello, después de recibir la gracia, dice: “me ha dado muchos regalos [refiriéndose al Niño]”.

Robert Mandrou, en su trabajo pionero sobre la cultura popular (1975), propone que la literatura de divulgación muestra la sensibilidad popular, y transcribe los comportamientos morales, sociales, el temor a la muerte, el amor, el crimen, etcétera, de determinados pueblos. Así, en la presente reflexión, se pone énfasis en la afectividad que se tiene por el pasado, ya que en ésta como en otras fiestas religiosas, siempre están presentes las danzas que evocan al México antiguo, como una permanencia ancestral en la memoria colectiva. En momentos diferentes surgen Los Locos, El Torito y Las Mojigangas, que transcriben las tensiones sociales a través de la burla, la sátira hacia los políticos o los patronos, quienes oprimen a la sociedad.

Se hablará de El Torito. Su origen se ubica en Silao, municipio a 20 minutos de Guanajuato. Existen varias versiones acerca de esta danza. Su procedencia, dicen algunos informantes, es la hacienda de Trejo, pero otros dicen que es la hacienda de Chichimequillas. Lo cierto es, escribe José Luis Zuñiga, que:

[...] tiene en la actualidad influencia en los municipios de Guanajuato, Irapuato, León, San Francisco del Rincón, Purísima de Bustos y Romita, algunas comunidades como las de Chichimequillas, la hacienda de Sopeña, la hacienda de Cerritos, y en momentos actuales la de Comanjilla, todas ellas pertenecientes a la jurisdicción de Silao. (Zuñiga, 2002: 10).

En cuanto a su permanencia en las prácticas culturales, continúa el autor:

[...] podemos aseverar que la danza tiene una posible antigüedad de 400 años; es decir que en la jurisdicción de Silao se empezó a bailar a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. (Zúñiga, 2002: 10).

El número de integrantes varía según la danza que se presente. Zúñiga propone nueve personajes para las danzas de Silao (Zúñiga, 2002: 11).

La danza es una trasgresión, donde la sociedad se ve a sí misma, aunque hay diversas lecturas o interpretaciones, según el autor que se consulte. En este caso se opta por la escenificación de la situación que se vivía en las haciendas del México virreinal, independiente, hasta llegar a la actualidad, sólo que por supuesto cambian las épocas y los nombres de sus integrantes: hacendados, Iglesia y trabajadores.

Los personajes son el toro, el viejito, el caballito, la borracha, el jorobado, la maringuía, el diablo y la triunfadora (muerte). El toro es la fuerza, el poder, por tanto, el hacendado; no obstante, el toro también puede representar al pueblo, quien toma revancha contra los que lo oprimen. El viejito con su rosario es la Iglesia, que pretende pacificar los ánimos del oprimido con la promesa de la salvación eterna, por lo cual se cubre de un rostro venerable. El caballito es el capataz, dentro de su traición de clase, siempre al servicio del hacendado. El pueblo se encarna por la borracha, el jorobado y, tal vez, la maringuía, aunque los estudiosos del tema afirman que personifica a la hacendada, pero bien pudiera ser, en una lectura actual, la protesta de la mujer por su condición oprimida y abusada del patrón.



Dos personajes más forman este cortejo, el diablo rojo, como sinónimo del mal, de la tentación, del pecado y la trasgresión. Finalmente, la triunfadora, quien vencerá a todos y de la que nadie escapa; con ella todos, al final, son iguales, si se es pobre, si se es rico, la Muerte acaba con ellos.

En el presente, la danza es un espacio que los homosexuales han ganado, pero, por el momento, no se sabe decir desde cuándo sucedió esto. Es el momento que permite socialmente, y bajo una máscara, ser lo que se quiere ser sin temor. La concurrencia echa a volar su morbosidad, pero sin agredirlos, con ojos ávidos siguen sus movimientos sensuales, sus cuerpos gráciles y bien formados. De esta manera, ellos, al fin, ocupan un lugar en la sociedad. La danza también es el espacio de los desheredados, de los marginados, pues en estos momentos existen y tienen un rostro. Son tomados en cuenta.

Así que, en términos actuales, estas representaciones de El Torito, Las Mojigangas y Los Locos constituyen el:

[...] momento de verdad donde un grupo, o una colectividad se involucra, en términos simbólicos una representación de sus visiones del mundo, incluso purga metafóricamente todas las tensiones de que es portador. (Vovelle, 1985: 194).

La danza tiene su propio ritmo marcado por la flauta y el tambor, con pasos delicados y suaves que agotan a los bailarines. Sin embargo, el juego que se establece entre el torito y los otros personajes tiene momentos de tensión en que el torito arremete contra todos con feroz furia, los tira, los lastima, para regocijo de los espectadores.

Es posible que en Guanajuato existan dos o tres danzas. Se han registrado la de Pas-tita y la del Pueblito de Rocha, caracterizadas por incluir mujeres como bailarinas. La danza que acompaña el festejo del Niño de los Atribulados es la formada por niños de ambos sexos; sus edades oscilan entre los ocho y trece años; su escolaridad va de tercer grado de primaria a primero de secundaria. Al igual que el dueño de la danza, todos viven en el Pueblito de Rocha, cuyo origen fueron asentamientos construidos con casas de cartón. Los contratan de siete u ocho de la mañana hasta las diez u once de la noche.

Unánimes, responden que forman parte de la danza porque les gusta. Juan Pablo, tiene cuatro años bailando en esta danza, fue invitado por el propietario, quien hoy se encuentra ausente porque trabaja en el turno de noche, en la industria de Coca-Cola de Silao. Afirma Juan Pablo que les pagan cien pesos por actuación; en seguida señala:

“[...] pero nos gusta también”. Es usual que en El Torito participen hermanos, primos o amigos. Además de Juan Pablo, baila su hermano y su sobrina. El pequeño informante dice que el dueño compra los trajes, y “con lo que sobra del dinero es para pintar las máscaras, pa’ componer las mojigangas y pa’ comprar vestuario”.



Tanto Las Mojigangas como El Torito “traen su historia”, pero nadie en realidad se la sabe a ciencia cierta. Eso sí, por ahí alguno dice conocer la leyenda del callejón del Beso. Muchos niños de escasos recursos, en Guanajuato, tratan de obtener alguna moneda contando leyendas a los turistas.

María Natividad López Flores ha cumplido un año en El Torito, y baila también porque le gusta: “[...] cuando yo iba a la escuela [el dueño] me dijo que si yo bailaba El Torito y le dije que sí. Y me invitó”. Interviene otro niño, a quien no se alcanza a preguntar su nombre. Dice que tiene siete años bailando en El Torito, no en éste, en otro. Pregunta a un compañero: “¿cómo se llama El Torito de tu papá, Migue? –responde– se llama José, el Torito”. Continúa: “pos’ ya no sacó nada [...] ya no quiso sacar nada”.

Afirma que su papá tiró el vestuario, al igual las máscaras, y usa una palabra disonante para agregar quién sabe qué les hizo. El personaje de este niño anónimo es “la borracha”. Dice que es una danza que pasó en Silao, y aclara:

[...] el Don nos contó que era una fiesta mexicana, que habían hecho en Silao [...] que un día se soltó un toro bien malo, y que después los quería torear a todos; y que después este empezó a torear el caballito, y el caballito le empezó a bailar pa’ que no lo

toreara; luego ya después empezó la mulita y le empezó a bailar. Y luego la maringuía, que luego ya después, la bailó, y luego [risas] ya fue la borracha.

Hace referencia al viejito, al moco. Finaliza con el diablo, del cual señala “que representa toda la maldad. Y, ya después fue la muerte que personifica la muerte de todos, ya”.

Ana Mariel Guadalupe Coreño Nieves, a sus ocho años de edad, hace el papel de viejito. Su papá también bailaba El Torito. En el bullicio de la fiesta, y de ellos mismos por la novedad de la grabadora, continúa la charla con estos singulares personajes de caras morenas, radiantes por formar parte del escenario de la fiesta. Otra niña, su prima, toma la palabra, y orgullosa dice “a mí me gusta mucho El Torito”. Desconoce en honor de qué santo están bailando, piensa que es por la Virgen de Santa Cecilia, dice “sí es esa que esta ahí parada”. El Torito del Pueblito de Rocha ha ido a ciudades como Salamanca y Dolores Hidalgo; aquí en la ciudad en Maravillas, el Carrizo, el mercado Hidalgo, el mineral del Cubo, etcétera.

Luis Francisco Coreño Nieves cursa primero de secundaria, y baila en El Torito desde los seis años, ahora tiene trece, mientras su papá trabaja en la limpieza de la fiesta. A Luis Francisco lo invitó el señor José Reyes Martínez, dueño de la danza. Su abuelito tenía un Torito y él lo enseñó, comenta el joven bailarín. Ha estado en dos toritos: “el de Ruñe y el de San José”. Personifica al diablo, *a la maldad*, afirma.

A Sergio Alejandro Gaytán Montes lo invitó María Natividad. Lleva un año haciendo el papel de toro. Comenta en entrevista del 6 de enero de 2009 que aprendió los pasos viendo, aunque el dueño siempre les dice cómo le hagan: “también tiene un librito donde vienen los pasos”; agrega: “el viejito representa los años [...] la maringuía, la de mucho dinero”. Continúa la charla, e interviene una niña para decir que de comer les ofrecen “unos platotes de frijoles refritos [risas]”. Los niños y adolescentes de esta danza son los adultos del mañana, quienes darán continuidad a las tradiciones en el México contemporáneo.

Cabe una pregunta más: ¿se puede afirmar que las tradiciones religiosas contribuyen a la economía de las localidades? En efecto, las fiestas religiosas forman parte de la

economía local e incluso regional. Se le pregunta a don Félix si la participación de los diferentes artistas tiene un costo, a lo que responde: “Sí, claro, todos cobran. Todos”.

Los integrantes de la danza de Los Locos vienen de San Miguel Allende, al igual que la danza de don Oliva. La danza de La Pluma, El Torito y Las Mojigangas son del Pueblito de Rocha. La banda que participa es de la comunidad de Hierbabuena, y los conjuntos de los barrios de Guanajuato. El castillo lo hacen en el Mineral de La Luz. Son contratados desde hace muchos años, lo cual da cierta ventaja al señor Ramírez, pues le hacen descuento. Los precios, inicialmente, son de cinco o seis mil pesos, pero queda en tres mil pesos, ocho mil, seis mil quinientos, etcétera.

A pesar de todo, es una fiesta pequeña. No obstante, no pueden faltar los puestos de cacahuete, cañas, enchiladas, gorditas, juguetes de plástico, entre otros. Las tiendas locales también alcanzan de la derrama económica que conlleva la fiesta. Así que cada barrio de la ciudad hace, en mayor o menor grado, contribución a la economía local.



Se debe tomar en cuenta que la religiosidad del pueblo mexicano va acorde con el calendario agrícola. Las lluvias, la siembra, la cosecha, todo responde a un motivo litúrgico, de la misma manera que todo gremio tiene su santo patrono. El santoral es amplio, en Guanajuato no hay semana en que no se escuchen los cohetes como anuncio de la fiesta de un santo o una santa, de una Virgen, de un Niño milagroso o de la Cruz. Ello implica que habrá castillo, cohetes, bandas, puestos, danzas y, por tanto, pequeñas derramas económicas.

Para concluir esta aproximación al estudio de la fiesta, se puede afirmar que las mentalidades colectivas de un barrio o de una comunidad crean, recrean, modifican y actualizan sus tradiciones, pero siempre con la intención de dar continuidad y validez en la historia.

Las celebraciones religiosas marcan las conductas, imprimen los valores de una colectividad, tanto en el ámbito privado como en el público, donde la socialización a través de sus creencias y actitudes forma parte de la vida diaria.

Las vivencias plasmadas por los habitantes del barrio del Terremoto remiten, primero, a la importancia a nivel social de perpetuar las tradiciones heredadas de generación en generación, ya que dar continuidad en el tiempo forma parte de su existir; segundo, la crisis económica que vive la población pone en riesgo la continuidad de las tradiciones; tercero, el sentido de pertenencia es muy fuerte y les otorga identidad.

La fiesta es también el espacio de relajación para liberar las tensiones propias del grupo social. Las danzas transgreden lo establecido y provocan el desahogo colectivo: qué mexicano no goza al ver ridiculizados en los disfraces de Los Locos a los ex presidentes Carlos Salinas de Gortari o a Vicente Fox, por citar dos ejemplos, o al ver, de igual forma, la representación de los ricos agredidos por el toro/pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIES, Philippe (1988), “La historia de las mentalidades”, en Le Gof Jacques (coord.), *La nueva Historia*, Paris Complexe.
- BIBLIA Latinoamericana, La (2004), España, Verbo Divino.
- CROS, Edmond (2003), *La Siciocritique*, France, L’Harmattan.
- Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México* (1995), tomo A-C, México, Porrúa.
- HOBVSBAWN, Eric, y Terence Ranger (coords.) (2002), *Introducción: la invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- MANDROU, Robert (1975), *De la cultura populaire aux 17e. et 18^e. siecles*, Paris, IMAGO.
- VOVELLE, Michel (1985), *Ideologie et mentalités*, Paris, La Découverte.
- VOVELLE, Michel (1989), *Histories Figurales*, Paris, Usher.
- ZÚÑIGA OROZCO, José Luis (2002), *La danza del torito de Silao. Historia y significado*, Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura / Universidad de Guanajuato.

ENTREVISTAS

Entrevista a Ramírez Gutiérrez Félix, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de noviembre de 2007, en la Capilla del Niño de los Atribulados, barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Alvarado Ríos Alberto, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 13 de noviembre de 2007, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Eugenia María González, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 21 de noviembre de 2007, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Roberto Noriega González, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 21 de noviembre de 2007, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Germán Noriega González, realizada por Patricia Campos Rodríguez, 21 de noviembre de 2007, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a María de Jesús Noriega González, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 21 de noviembre de 2007, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Marisol Olmedo Ramírez, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de enero de 2009, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a María Natividad López Flores, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de enero de 2009, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Miguel Armando Nieves, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de enero de 2009, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Luis Francisco Coreño Nieves, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de enero de 2009, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

Entrevista a Sergio Alejandro Gaytán Montes, realizada por Patricia Campos Rodríguez, el 6 de enero de 2009, en el Barrio del Terremoto, Guanajuato, Guanajuato, México.

