

# REPRESENTACIONES

*Horizontes y desafíos de un concepto*



MARIANA MASERA

*editora*



UDR

Unidad de Investigación sobre  
Representaciones Culturales y Sociales



# REPRESENTACIONES

Horizontes y desafíos de un concepto

*tinta*

*Directora*

MARIANA MASERA

*Consejo Editorial*

María Cristina Azuela Bernal

Alberto Dallal Castillo

Enrique Flores

Carlos Illades

Olga Lorena Rojas

REPRESENTACIONES  
Horizontes y desafíos de un concepto

*Mariana Masera*  
editora



**Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información**

**Nombres:** Masera, Mariana, editor.

**Título:** Representaciones : horizontes y desafíos de un concepto / Mariana Masera, editora.

**Descripción:** Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2021.

**Identificadores:** LIBRUNAM 2105219 | ISBN 9786073046749.

**Temas:** Cultura. | Representación (Filosofía). | Actuación teatral. | Pintura histórica. | Representaciones sociales. | Mimesis en la literatura.

**Clasificación:** LCC HM621.R456 2021 | DDC 306—dc23

Todos los capítulos de este libro han sido arbitrados por pares académicos

Portada: Nuria Saburit

Imagen de portada: Amaury Veira

Primera edición: abril de 2021

DR © 2021, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,  
04510 Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES  
Unidad de Investigación sobre Representaciones  
Culturales y Sociales

Cuidado editorial: Patricia Georgina Rico León.

Formación y maquetación: Nuria Saburit

ISBN: 978-607-30-4674-9

Esta edición y sus características son propiedad  
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

¿Qué es la representación en las humanidades y las ciencias sociales? Esta pregunta tiene complejas repercusiones y respuestas, inagotables quizás, dada la flexibilidad del concepto y sus variados usos por distintas disciplinas. De modo que, más que pretender vanamente dar con una definición única, este volumen tiene como objetivo ser piedra de toque para generar un espacio de discusión y encuentro desde el cual puedan comprenderse mejor el concepto de representación y sus usos.

Desde la Antigüedad, existen distintos términos para establecer la relación del ser humano con el mundo que lo rodea a través del lenguaje, como ha sido estudiado asiduamente por diversos especialistas. Baste aquí mencionar dos conceptos que se encuentran en la base de esta relación. Entre los griegos destaca el término de *mimesis*, a partir del cual se entiende que el lenguaje “imita a la naturaleza”, y, por lo tanto, el sentido radica en el objeto, dando pie a la denominada teoría “reflectiva” (Hall, 1997). De acuerdo con Aristóteles, “el poeta copia la realidad del mundo que lo rodea; en su obra transfunde esa realidad, por lo que su obra constituye un *mimema*” (Beristáin, 1995: s.v., *mimesis*). Por su parte, los romanos tenían el concepto de *raepresentatio*, que se utiliza actualmente como *representación*, en el que “representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar

a sí como ámbito que impone las normas” (Heidegger, 2010: 75). Este proceso es el que rige a las disciplinas actuales.

Si atendemos a los diccionarios, Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, asocia el vocablo *representación* con el teatro y sus personajes, y también con el mundo del derecho, como se explica a continuación:

Hazernos presente alguna cosa con palabras o figuras que se fixan en nuestra imaginación; de ay se dijeron representantes, los comediantes, porque un representa al rey, y haze su figura como si estuviesse presente; otro el galán, otro la dama, etc. Representación, la comedia o tragedia. Representar, es encerrar en si la persona de otro, como si fuera el mesmo, para sucederle en todas acciones y derechos, como el hijo representa la persona del padre. Esta materia es muy sutil y delicada, cerca de los jurisconsultos; a ellos me remito. Representación, el acto de representar (*Tesoro*, s.v., *representación*).

Posteriormente, en el siglo XVIII, en el conocido *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, este vocablo sumó a las anteriores nuevas acepciones, como, por ejemplo: “El acto de representar o hacer presente una cosa del latín. *Repraesentatio*”; “autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona [...] latín. *Decor. Dignidad*” y la “figura, imagen o idea que substituye las veces de la realidad. Latín. *Effigies. Imago*.” En todos los casos el origen de la palabra remite a la lengua latina.

Sobre este mismo concepto, las reflexiones de Roger Chartier han trascendido las fronteras disciplinarias de la historia cultural, donde la “representación” se presenta como fundamental para abordar la escritura y el proceso de conocimiento. A lo largo de su trabajo *El mundo como representación*, aborda las dos acepciones esenciales y más antiguas del término:



las acepciones de la palabra “representación” muestran dos familias de sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la primera acepción, la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es [...]. Se postula entonces una relación descifrable entre el signo visible y el referente significado, lo que no significa que se lo descifre tal cual como se debería (1992: 58).

Más adelante en el mismo trabajo, Chartier señala cómo la representación es parte fundamental de la teoría del signo de Port Royal, donde “la relación de representación se concibe como una imagen presente de un objeto ausente”, y donde se da por hecho que para comprenderla el signo debe entenderse como independiente de la cosa significada y las convenciones que rigen la relación con ésta. Si alguna no se entendiera, esto tendría como consecuencia “la incompreensión de la representación”. Esta alteración se daría, por ejemplo, en los lectores que no distinguieran las condiciones predichas. En este sentido, la distorsión de la representación también fue útil en los gobiernos del Antiguo Régimen de Francia para imponer y someter (*cfr.* Chartier, 1992: 57-58).

No se pretende aquí profundizar en el abordaje del estudio francés, cuya propuesta ha sido fundamental para los estudios históricos —y ha trascendido hacia otras disciplinas— y quien, en su afán de encontrar una noción útil para su discurso, revela la presencia del concepto de representación en ámbitos tan disímiles como la filosofía, las artes escénicas, el derecho, la lingüística y la historia cultural, demostrando

cómo la difusión y uso del término dificulta el establecimiento de acepciones homogéneas que permitan transitar de una materia a otra.

Entre las disciplinas en que la representación se aprecia como noción fundamental se encuentran también los denominados “estudios culturales”, cuya influencia ha permeado otros ámbitos, y que definen este concepto desde la teoría constructivista. En palabras de Stuart Hall:

Representation is the production of meaning through language. In representation, constructionists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so called ‘real’ world. But they can also reference imaginary things and fantasy worlds or abstract ideas which are not in any obvious sense part of our material world. There is no simple relationship of reflection, imitation or one to one correspondence between language and the real world. The world is not accurately or otherwise reflected in the mirror of language. Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call ‘languages’. Meaning is produced by the practice, the ‘work’, of representation. It is constructed through signifying —i.e.meaning-producing—practices (1997: 28).

La construcción de sentido, la representación, sería entonces una consecuencia de la interacción entre varios sistemas representacionales, y ocurriría dentro del lenguaje a través de las distintas prácticas y discursos.

En este volumen se aborda el concepto de la representación desde cuatro grandes perspectivas: la de las artes escénicas, la histórico-filosófica, la social y la literaria, en un intento

de hallar vasos comunicantes entre ellas que permitan entablar una discusión fructífera y enriquecedora, así como herramientas comunes para un abordaje integral.

La primera sección, titulada “La representación escénica”, se aboca a estudiar cómo opera esta categoría en las artes escénicas (teatro, danza, *performance*), desde la dramatización de significados simbólicos hasta la función que esas artes desempeñan en la construcción de los imaginarios sociales y culturales.

Caterina Camastra, en su trabajo titulado “Escenarios desbordados: vida teatral fuera del centro en la Nueva España del siglo XVIII”, estudia “el abanico de manifestaciones teatrales, escénicas, variamente espectaculares de la Nueva España en el siglo XVIII, desde un ángulo que pueda dar cuenta de varios fenómenos interesantes (culturales, psicosociales): la cuestión de los espacios en que dichas manifestaciones se desplegaban y sucedían, los espacios de representación”. De manera lúdica y erudita, visita un tema tan poco explorado como el teatro en las provincias coloniales, cuya importancia e impacto quedan claros en aspectos que abarcan, por ejemplo, la construcción de sus espacios como mejora urbanística, las incómodas y subversivas canciones perseguidas por la Inquisición novohispana, y la proliferación de personajes burlescos que desbordaron los escenarios y que los nuevos ilustrados intentaron, vanamente, contener.

En el segundo ensayo, de la pluma de Óscar Armando García Gutiérrez, “El concepto de representación en la historiografía teatral: una aproximación”, se realiza un estudio sobre la presencia y el uso de este término a lo largo de la historia dentro del ámbito de la producción del teatro y de las artes escénicas en general. La prolijidad del recorrido muestra, de manera novedosa, cómo estas artes se ven influidas por la filosofía y la antropología. En consecuencia, a partir de los años sesenta del siglo xx, el término se transforma en una

herramienta de reflexión de la actividad teatral. El recorrido trazado facilita al lector la comprensión de la colaboración entre las disciplinas en su afán de aprehender fenómenos complejos, como lo es el teatral.

Cierra la sección el ensayo de Margarita Tortajada Quiroz, “Representación de ‘lo mexicano’ en la danza de Amalia Hernández: construyendo identidad”, donde se analiza la aportación fundamental de esta coreógrafa a la cultura mexicana a través del Ballet Folklórico de México, que, más que una imitación de las danzas y bailes populares, fue una producción artística consciente que trascendió los escenarios y se convirtió en referencia y representación de lo mexicano a través de las fronteras y del tiempo.

En la segunda sección, el tema de la representación se estudia a partir de la doble acepción con que, por lo común, se emplea en la disciplina de la historia, a saber: a) como el utillaje nocional con que los individuos y los grupos prestan sentido al mundo que les es propio, y b) como el conjunto de estrategias y recursos utilizados en la escritura de la historia para reconstruir el pasado. Sin embargo, el término *representación* no se encuentra como concepto en el mundo griego clásico, toda vez que la palabra, como la reconocemos, es un constructo latino que indica otro fenómeno: volver a hacer presente algo que ya ha sido.

Inaugura esta sección el magistral ensayo de Mark Salber Phillips, “¿Qué *era* la pintura de historia y qué es *hoy*?”, donde se analiza y define la “pintura de historia” desde una perspectiva histórica. El ensayo es una propuesta teórica que “sugiere la necesidad de volver una vez más a la heurística de la distancia y, por ahora, colocar el acento en su utilidad para comprender el desarrollo de los géneros, más que en las características que definen las modalidades particulares —forma, afecto, exhortación e inteligibilidad—”. El estudioso señala que la cultura europea de inicios de la Edad Moderna, con la intención de

canonizarse, se representa en la pintura de historia, donde en el comienzo pululan héroes y dioses, paganos y cristianos. Esta pintura respondía a una estricta jerarquía, que comprendía las siguientes categorías: “el paisaje por encima de las flores, la imitación humana por encima de la animal, los conjuntos de figuras por encima de los retratos individuales, la dignidad de los relatos históricos o míticos por encima de cualquier cosa vulgar o manida”. Durante el siglo XIX, se generan cambios importantes, un “re-distanciamiento” de la alegoría y de lo atemporal, para dar paso a lo actual y lo propio, transformándose de una pintura de historia en una pintura historicista. El capítulo finaliza con el estudio de pintores del siglo XX, donde señala la existencia del vínculo tradicional entre “pintura de historia e idealización”; un ejemplo de esto fueron los muralistas mexicanos o el feminismo de la pintora Judy Chicago, en que se añade la nueva veta del populismo radical. Sin embargo, para Phillips existen artistas, como Kiefer, Richter, Dalwood y Monkman, que han sido más reveladores en su obra. El ensayo de Mark Phillips es una invitación a mover el centro de la discusión sobre este género a través del distanciamiento con el fin de comprender mejor las numerosas mediaciones entre las tradiciones que conforman la pintura de historia y para evitar, de este modo, simplificar la teoría sobre ésta.

Cierra la sección el capítulo de Aurelia Valero Pie, “Hayden White y la representación histórica”, que se propone como una introducción de la obra del historiador estadounidense, quien utiliza el concepto de representación como un “esquema organizador del relato histórico”. De acuerdo con Valero Pie, White sostiene que al organizar y dar significado a los hechos del pasado el historiador los ubica como “objeto del conocimiento”, y la representación “constituye el resultado de aquella suma de operaciones”. De esta manera, a lo largo del ensayo analiza las ideas de este teórico acerca de la narratividad del

texto histórico y asemeja la actividad del historiador con la literaria, ya que “cómo debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción” (White, 2003: 115). Finalmente, Valero destaca que White concibe la historia como una disciplina reflexiva, responsable y comprometida.

El concepto de representación se aborda también desde las ciencias sociales en sus diversas disciplinas. En este volumen, Mario Martínez Salgado lo utiliza desde la demografía en su ensayo “*Curso de vida y transición a la vida adulta. Representación de un proceso sociodemográfico*”. La perspectiva del curso de vida permite comprender que “la experiencia de vida de las personas está direccionada por una tríada de condiciones históricas, sociales e individuales”. A la sociodemografía interesa, sobre todo, revisar el paso de la juventud a la edad adulta, donde se toman decisiones tan importantes para la vida en sociedad como asociarse conyugalmente o tener hijos. Martínez Salgado revisa cómo surgió esta perspectiva de análisis en los años veinte, a lo que se suman los dramáticos eventos de las guerras mundiales y posteriormente la Guerra Fría; los cambios de población en Estados Unidos sirven, de igual manera, para reforzar estos acercamientos. El investigador, siguiendo a Elder, revisa la copiosa bibliografía sobre el tema hasta la actualidad. Más tarde, argumenta que él “considera que la perspectiva de curso de vida es un enfoque diacrónico que permite estudiar la experiencia de vida de individuos examinando su trayectoria en distintos ámbitos y bajo diferentes contextos, al tiempo que permite analizar los posibles vínculos que se establecen entre éstos como consecuencia del conjunto de fuerzas sociales, económicas y culturales que actúan sobre ellos”. De este modo, la transi-

ción a la vida adulta se representa como una serie de eventos que culminarán en la integración social del individuo: salida del sistema escolar, primer ingreso al mercado laboral, salida del hogar familiar, comienzo de la vida conyugal y el advenimiento de la maternidad/paternidad. En otras disciplinas, como la psicología, la antropología y la sociología, esto se denomina adolescencia. Martínez describe las distintas acepciones acordes a la disciplina y termina sugiriendo la importancia de añadir a los estudios el comienzo de la sexualidad. Otro aspecto importante es la inclusión de la perspectiva de género, ya que ésta permite comprender otras estructuras, como las de prestigio y de estatus social. A través de un enfoque de curso de vida, el ensayo muestra, además, la importancia de las representaciones en los estudios demográficos.

Comprende la cuarta y última sección del libro el concepto de representación en la literatura como una categoría que articula e inscribe la proyección y la construcción de las identidades culturales a través de los imaginarios simbólicos y literarios. El ensayo de Rodrigo García de la Sienna “Mimesis, escritura y subjetividad” inaugura este apartado. Éste se divide en dos momentos: primero, se ofrece un “rastreo arqueológico” que permite contribuir a la ampliación de los fundamentos de la teoría general de la mimesis; posteriormente, éstos se relacionan con la “problemática de la subjetividad, tal y como ésta se vio cifrada en el ámbito del postidealismo alemán, un contexto caracterizado por su estrecha vinculación con el problema de la mimesis trágica”, que es justamente un momento determinante donde “se asocia la noción de escritura con la de *literatura*”. En su recorrido, García de la Sienna destaca la evolución de los conceptos de mimesis desde la Grecia Antigua, siguiendo a autores como Vernant y Detienne para describir cómo entre los *eidola*, que servían para establecer un contacto con la divinidad, el *eikon* adquiere el sentido de imagen figurada creada por el hombre. Asi-

mismo, García de la Sienra afirma que más tarde, en el siglo v, con la espectacularidad de la tragedia, el texto y la ejecución son distintas etapas unidas en la escena. Un nuevo público letrado y el desarrollo de las convenciones alfabéticas permiten comprender la falta de correspondencia entre la realidad y lo representado. De esta manera, “conciencia escrituraria y conciencia mimética se anudan así en la zona liminar del *graphiein* vuelto imagen. Imagen que, por un lado, lleva la impronta de los *eidola*, es decir, de una materia vaciada por la presentificación de una ausencia y una lejanía, y, por otro, la del hiato que la escritura instauro en el signo, propiciando la conciencia de las ambigüedades de la percepción y el discurso en sí mismos, pero, sobre todo, abriendo un espacio para la subjetividad en tanto *mimesis icónica*”. Será la tragedia dedicada a Dionisos el género esencial para “escenificar espectacularmente lo ficticio como si fuera realidad”. En la segunda parte, dedicada a la subjetividad mimética, el autor construye su argumento en una ilustrada disertación, donde, en su revisita a Nietzsche y Hölderlin, expresa que para el primero “la mimesis se subordina a la música y la inmediatez dionisiaca”; en cambio, para el segundo “el *eikon* no es sino la manifestación del proceso formativo mismo, del obrar de la potencia de formación”. Se trata de un recorrido fascinante donde se establece que “la mimesis es la doble inscripción imaginaria, icónica, de un reverso y una lejanía en el discurso, la percepción y la verdad”; la *mimesis* es, sobre todo, donde se conjuga lo mismo el ego presente en la escena teatral que “el deseo de abolirse a sí mismo colmando la distancia que lo separa de la totalidad, ya como necesidad de resistir ese mismo deseo mediante la producción poético-icónica, *mediante la literatura*”.

Por su parte, en su trabajo “Diálogo creativo y posthumanismo en el cine transnacional”, James Ramey considera la necesidad de revisar el concepto de “cine nacional”, señalado



por Andrew Higson como “una categoría imaginaria”, es decir, como una categoría que no responde ya al fenómeno del cine ni en su producción, por la necesidad de financiamientos múltiples, ni por su recepción, sino que en numerosas ocasiones responde, más bien, al interés de regímenes políticos. De ahí la necesidad de reflexionar sobre “la circulación de bienes culturales transnacionales” a través de las recientes teorías de posthumanismo expuestas por Cary Wolfe y Robert Stam. Este último, en coincidencia con Ramey, utiliza los conceptos de Bajtín para el estudio de la novela, ya que el cine se puede considerar “como otra forma de arte narrativo altamente dialógico”. A lo largo del ensayo Ramey aclara, con pulcritud y erudición, la necesidad y la utilidad de una reflexión profunda sobre estos conceptos; además, sugiere “que el cine transnacional puede considerarse a sí mismo de manera productiva como un ‘lenguaje de la heteroglosia’, sujeto a las fuerzas centrípetas y centrífugas de la dispersión y evolución lingüística descritas tan claramente por Bajtín: la noción de que el cine transnacional podría tener vida propia y un derecho inherente a continuar, existir, crecer, mutar y migrar”.

El tercer ensayo, en este mismo sentido, aborda la relación del cine y la literatura. En su trabajo “Entre Vonnegut y Cervantes: La tradición reflexiva, paródica, carnavalesca”, Diego Sheinbaum Lerner propone que en la novela la tradición “reflexiva, paródica, carnavalesca” agrupa “un conjunto de prácticas, críticas y teorías muy sugerentes para pensar los problemas de las representaciones” a través de los teóricos como Marthe Robert, Robert Alter, Mijaíl Bajtín y Robert Stam. Establecer las conexiones entre dos autores tan distantes, reflexiona Sheinbaum, “ofrece la oportunidad de encender la chispa de las metáforas vivas, cuya combustión depende de las colisiones semánticas, de reunir elementos que normalmente no pensamos dentro del mismo conjunto”.

Así, destacan las semejanzas entre ambos escritores, como la locura producida por la lectura de libros de ciencia ficción, el humor cruel y físico, y la necesidad de responder a su tiempo con un sistema de “alarmas”.

Para ampliar los alcances del trabajo de Martín Párraga, Sheinbaum utiliza los conceptos de comparación y metáfora; asimismo, emplea el concepto de tradición, tan utilizado en la teoría literaria, pero en este caso lo interpreta como borradura, según la perspectiva de la teoría política de Hanna Arendt. A lo largo de su ensayo, el investigador revisa el concepto de tradición de Tintanov a Eliot, de Bloom a Jauss. Sin embargo, será el concepto propuesto por Arendt el que englobará muchos de los presupuestos planteados por los anteriores estudiosos. De este modo, refiere Sheinbaum, “Arendt reconoce este conjunto de problemas: el carácter ‘ficcional’ y ‘arbitrario’ de la tradición (Tintanov), la transformación que sufre el pasado al abrirse a un nuevo horizonte en el presente (Eliot), la cuestión de la selectividad y el canon (Bloom), y la dialéctica entre lo moderno y lo antiguo propia de la época moderna (Jauss)”. La filósofa señala que “sin el puente de la tradición se abre una zanja entre el pasado y el futuro”. Más adelante, Sheinbaum retoma a cuatro teóricos de la tradición “reflexiva, paródica, carnavalesca” de la que el *Quijote* sirve como prototipo, cuyo análisis constituye cada uno un apartado, según se expresa a continuación: “Marthe Robert y la novela quijotesca”, “Robert Alter y la novela autoconsciente”, “La novela dialógica, polifónica y carnavalesca de Mijaíl Bajtín” y, por último, “Robert Stam: la novela y el cine reflexivo, paródico, carnavalesco”. Este rico y sugerente ensayo traza un recorrido que confirma la validez de establecer comparaciones entre obras literarias tan distantes, así como la importancia de revisar los conceptos, incluso trayéndolos de otras disciplinas, para establecer visiones esclarecedoras sobre las semejanzas y las diferencias.

El trabajo de Mariana Masera cierra la cuarta sección y el volumen. En “¿Amar o morir?: la representación de las voces femeninas en tres géneros poéticos de los impresos populares”, la estudiosa reflexiona y analiza cómo en la literatura de cordel —una literatura cuya marca es la hibridación tanto entre la oralidad y la escritura, como entre la imagen y el gesto— del siglo XIX y principios del siglo XX se representan las voces femeninas. Insiste en la importancia de comprender “la voz femenina en su aspecto rebelde o desafiante en composiciones tanto narrativas —décimas y corridos— como líricas —coplas— en verso, donde los personajes femeninos tienen su ‘propia voz’”. A lo largo del ensayo, profundiza en el mundo poético de los impresos, de diversos géneros poéticos y de distintos formatos: “lo épico, como la glosa en décimas de tema patriótico producida durante la Independencia y las canciones narrativas; con rasgos épico-líricos, los corridos novelescos de mediados de siglo y, finalmente, las canciones líricas en coplas y versos de arte mayor que se registran a fines del siglo XIX y principios del XX”. El estudio comparativo del recurso de la voz presentado por Masera permite comprender mejor la poética de las expresiones registradas en los impresos de amplia difusión, acorde con la función social de cada uno de los géneros que formaron parte principal del imaginario cultural de la época y que muchas veces circularon al margen del poder.

Este despliegue del contenido de los ensayos intenta mostrar al lector la variedad y complejidad de aproximaciones y perspectivas que detona un concepto como el de representación, tan fundamental para los estudios de las humanidades y de las ciencias sociales en su variedad disciplinar y en las diversas temporalidades.

¿Cómo hallar vasos comunicantes entre lo escénico, lo histórico-filosófico, lo social y lo literario?: un reto arduo de asumir. Sin embargo, en todos los ensayos que componen

este volumen se expresa, a través de la argumentación, que el punto de partida del concepto de *representación* está en la base misma del lenguaje y es una herramienta que permite construir un discurso heterogéneo, sí, pero no por ello menos riguroso y enriquecedor para múltiples perspectivas que posibilitan, en su interacción, la aportación de nuevos sentidos y, por ende, de nuevo conocimiento.

Sea esta introducción un exhorto a las lectoras y los lectores para emprender recorridos originales y sugestivos sobre una discusión aún no resuelta.

Morelia, marzo de 2021

MARIANA MASERA

### *Bibliografía*

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*. México: Porrúa
- CHARTIER, Roger, 1992. *El mundo como representación. Historia Cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, [1611] 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Martín de Riquer (ed). Barcelona: Alta Fulla.
- Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*. Disponible en: <https://webfirl.rae.es/DA.html>
- HALL, Stuart, ed. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- HEIDEGGER, Martin, 2010. *Camino del bosque*. Madrid: Alianza.

1

LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA



# ESCENARIOS DESBORDADOS, VIDA TEATRAL FUERA DEL CENTRO EN LA NUEVA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

CATERINA CAMASTRA

Unidad de Investigación sobre Representaciones  
Culturales y Sociales, UNAM

El título de este ensayo, “Escenarios desbordados”, pretende mirar hacia el abanico de manifestaciones teatrales, escénicas, variamente espectaculares de la Nueva España en el siglo XVIII, desde un ángulo que pueda dar cuenta de varios fenómenos interesantes (culturales, psicosociales): la cuestión de los espacios en que dichas manifestaciones se desplegaban y sucedían, los espacios de representación.

En el siglo XVIII, asistir a espectáculos de variada naturaleza sigue siendo la distracción colectiva principal de todos los estamentos sociales, como lo había venido siendo por siglos. A este sustrato se superponen las inquietudes ilustradas acerca de la renovada importancia del teatro como poderosa herramienta educativa para la sociedad, capaz de hablar tanto a las élites cultas como a la analfabeta mayoría del común, con una serie de preocupaciones relacionadas, desde la profesionalización de la actuación, la reorganización y el ordenamiento administrativo, la renovación arquitectónica de muchos teatros, hasta disposiciones relativas al comportamiento permitido al público, al alumbrado de las calles aledañas, al tránsito de los carruajes a la entrada y salida de las funciones. Se quiere que el hecho teatral suceda en un contexto ordenado, muestra de avanzada civilización y esmerada administración urbana. Se empieza a ver con recelo la invasión del espacio público por el desorden de la fiesta popular, así como las representaciones

en casas particulares o patios de vecindad, que a menudo se sustraían al control del sistema de licencias, amén de mermar la potencial concurrencia a los teatros oficiales.<sup>1</sup>

En la Nueva España, como en otros territorios del imperio, renovar o edificar un teatro oficial, un coliseo (como en aquel momento se denominaba el teatro a la italiana que se había impuesto sobre el corral de comedias de origen español), solía ser parte de una estrategia de mejora urbanística. Por ejemplo, en La Habana, entre 1773 y 1776, el gobernador Felipe Fondeviela y Ondeano, marqués de la Torre, propició la construcción del primer coliseo de la ciudad junto a la de un paseo monumental, la Alameda de Paula (el coliseo hoy ha desaparecido, la Alameda todavía existe). Reporta el acta de la reunión de cabildo de la ciudad del 14 de enero de 1774:

En este día, habiéndose tratado por los señores concurrentes sobre diversos particulares, en que se hace visible el estado ventajoso de varias obras públicas de que carecía este vecindario, se acordó: que atento a que en él todo se deven [*sic*] à el infatigable desvelo, afán y arbitrios del señor Marqués de la Torre, actual Gobernador y Capitán General de esta ciudad e ysla, que felizmente llena todos los objetos de su encargo, executan a este Ayuntamiento a la más reconocida gratitud [...] La Alameda que para desahogo y recreo público ha formado aprovechando un terreno que era un montón de escombros y basuras. La cooperación a la fábrica de casas de recogidas tan necesaria a este público con el ylustrísimo señor obispo diocesano, y este ayuntamiento (cuya unión de ambos gefes produce los favorables efectos que experimenta este vecindario) se vee con admiración de todos levantada en términos que se espera en breve su conclusión, mediante el empeño que dicho señor ilustrísimo tiene a este fin acreditado en las quantiasas

<sup>1</sup> Sobre este tema véase Viveros (2005 y 2013).



erogaciones que consume en ella; a que ha contribuido el expresado señor gobernador y capitán general con sus arbitrios hasta haver logrado con el magnestimo [*sic*] que tiene sobre los corazones de estos vecinos, que los principales, dando exemplo el mismo señor marqués, ayan juntado un bolsillo para la construcción de un teatro de comedias, con la calidad de que su arrendamiento aya de invertirse en la subsistencia de la enunciada casa.<sup>2</sup>

(Era común, como es sabido, que el teatro mantuviera alguna institución de asistencia pública, normalmente un hospital, como el de Naturales en la Ciudad de México. Resulta entre irónico y siniestro que al Coliseo de La Habana se le destine al sustento de una casa de recogidas, suerte de cárcel femenina donde se caía principalmente por faltas a la moral, siendo las actrices una de las categorías más susceptibles de encontrarse en algún momento ahí presas, como cuenta, por ejemplo, Fernando Benítez en *Los demonios en el convento*). Así como se busca que los coliseos sean elementos arquitectónicos de embellecimiento y decoro urbano, se pretende que lo que adentro de ellos suceda responda al decoro artístico e ideológico que el momento demanda, por un lado, y, por el otro, que todas las manifestaciones espectaculares se restrinjan y circunscriban a los recintos de los mismos coliseos, erradicándolas de los otros espacios públicos y privados en que suelen acontecer. Pretensiones, por otra parte, incumplidas por siempre jamás: ni los coliseos se apegaron al pie de la letra al (poco redituable) decoro neoclásico, ni la vida teatral dejó de existir allende sus muros.

Las preocupaciones morales y religiosas, desde tiempo atrás alertas y vigilantes hacia toda clase de expresiones lite-

<sup>2</sup> AHMH, Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana Trasuntadas, vol. 40, fols. 12r-13r.

rarias y escénicas, se conjugan en el siglo XVIII con su supuesto archienemigo, el afán racionalista. En contra de la cultura popular, en este caso, en contra de los espectáculos que no se ajustasen a los reglamentos, el discurso represivo incorpora y hace propios los argumentos de la Ilustración,<sup>3</sup> enarbolando, a un lado de la ya conocida parafernalia moral, la preceptiva neoclásica: “censores eclesiásticos y académicos, morales y estéticos, ante un enemigo común, unidos y reconciliados”.

Para los intelectuales ilustrados el teatro debía instruir, educar; sin embargo, el papel del teatro siempre rebasó y desbordó la instrucción y la edificación moral. El teatro proyectaba visiones del orden del mundo, junto con esperanzas, miedos, deseos más o menos confesables, condenas y catarsis, amén de circular ideas y proporcionar un espacio de convivencia que reunía, temporal, precaria y sin embargo poderosamente, las distintas clases sociales ante el espejo subconsciente de las representaciones compartidas. El papel de la Iglesia y de la religión es ambiguo y contradictorio, ya que abarca desde ser fuente inagotable de espacios, obras, personajes, motivos y ocasiones (por decir algunos: los patios, los conventos, las iglesias mismas, las plazas y calles en las fiestas y procesiones; el teatro de evangelización, la comedia de santos, las mojigangas y otros espectáculos; el cura de chiste verde y el sacristán de entremés), hasta incluir los enemigos acérrimos de toda expresión teatral (el personaje del religioso amargado quien, irónicamente, a menudo iniciaba los expedientes de denuncia que hoy nos permiten estudiar dichas manifestaciones, de otra manera destinadas, por orales y efímeras, a no dejar huella).

Construir o abrir un teatro era un emprendimiento que requería de un permiso y estaba sujeto a reglamentación, misma que justo en el siglo XVIII se revisa, amplía, redefine y

<sup>3</sup> Al respecto, véase el clásico trabajo de Viqueira Albán (1987).

renueva. La posibilidad, por ejemplo, de que en Querétaro en 1777 se estuviera haciendo sin intervención ni visto bueno de la autoridad central hizo que el propio virrey Bucareli se alarmara y tomara personalmente cartas en el asunto. El caso es muy ilustrativo de varios fenómenos interesantes: el control de los espacios teatrales, el funcionamiento de una compañía de la legua en relación con la economía local, así como la existencia de mujeres que se desempeñaban como autoras, es decir, empresarias teatrales. El 10 de julio se asienta en acta de cabildo un conflicto entre el corregidor y el ayuntamiento de Santiago de Querétaro sobre cuál de las dos autoridades debe conceder licencia a la compañía de títeres de María Martínez, salida de la Ciudad de México a ofrecer sus espectáculos a otras ciudades donde hiciera falta oferta de diversiones públicas. La compañía había seguido la directriz de movimiento habitual en estos casos, es decir, de la capital y su abigarrada competencia de espectáculos, hacia alguna próspera ciudad de provincia donde había menos artistas satisfaciendo la demanda de entretenimiento de la población:

Yntentando el señor corregidor resolviese este Ylustre Ayuntamiento por vía de consejo, para cubrirse en el fuero interno y externo, dar licencia para que por un mez se executen, por una compañía que ha venido de a esta ciudad de la de México, comedias de títeres, por necesitar el público alguna diversión honesta, se acordó no tocar a este Ayuntamiento semejante cosa, como está ya declarado en otra ocasión [...], del año próximo pasado, sino al señor corregidor, a quien, si le hacen presente ser necesaria una diversión pública, porque no la ay en esta ciudad, y le encargan que, dando la licencia, sea con las precauciones que correspondan, zelando y velando no se originen maldades.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> AHMQ, Actas de sesión de cabildo, 1777, 10 de julio, fol. 12v.

Unos meses después, aprendemos que hasta México se ha corrido el rumor de que se está construyendo en Querétaro un coliseo sin autorización, y el virrey manda parar todo:

Luego se presentó un escrito, [cara] documentos y una carta de su excelencia, que va por principio mandada agregar por el señor corregidor con su proveído, y es el thenor de todo a la letra el siguiente = “Ha llegado a mi noticia de que en esa ciudad se han empezado las representaciones cómicas y establecimiento de Coliseo, negado antes de ahora por las concideraciones que se tuvieron presentes: baxo este concepto prevengo a Vuestra Merced que inmediatamente haga cesar las comedias, y me informe con qué licencia se han executado, sin preceder orden mía, exponiendo al propio tiempo los inconvenientes que puedan resultar de permitirlo respecto la cituación y proporciones de esa ciudad = Dios guarde a Vuestra Merced muchos años, México 15 de octubre de 1777” = [...] Don Antonio Bucareli y Urzúa = Al correxidor interino de Querétaro.<sup>5</sup>

Siguen vibrantes protestas en febril argumentación por parte de la empresaria María Josepha Martínez, quien reivindica que ya se le concedió licencia anteriormente, que no hay motivo para quitársela, y que en ese caso dejarían a la compañía en serios apuros por no poder pagar las deudas contraídas con los lugareños. Se menciona un corral, estructura más primitiva y precaria que un coliseo, se reivindica el derecho de los habitantes de Querétaro a que no se les escatime tanto la diversión, sin que falten tampoco citas doctas que comprueben que la diversión es una “necesidad pública”, idea que se hace presente en las discusiones ilustradas acerca del contrato social y el derecho de los ciudadanos a la felicidad. Finalmente, se hace hincapié en la decencia de las represen-

<sup>5</sup> AHMQ, Actas de sesión de cabildo, 1777, 20 de octubre, fol. 28v.

taciones hasta ese momento llevadas a cabo, así como en la piedad de la compañía que ha consentido presentar una función por beneficencia:

Ante vuestra merced decimos: que con la solemnidad devida, y juramento necesario, presentamos la licencia que vuestra merced nos dio para quince comedias, firmada de su puño, a los veinte y nueve de agosto de este presente año y luego verbalmente nos la dio para otras quince en voces altas y bien claras, que profirió en el mismo corral de ellas, en fee de la licencia de estas treinta comedias y de que estábamos totalmente pobres y desvalidos para su representación, tratamos de empeñarnos, y en la misma fee los sugetos que nos hicieron bien se extendieron a suplirnos gruesa cantidad de la que aún restamos la de trescientos setenta y cinco pesos, que es de veer en la memoria adjunta y por menor que presentamos con el mismo juramento. De las treinta dichas comedias sólo hemos representado nueve, pero una de estas, que fue la de el diez y seis de este octubre, nos mandó vuestra merced dedicar su entrada (como assí lo hicimos) a el Patriarcha San Juan de Dios, y por eso contamos solo ocho y que faltan veinte y dos, cumplimiento a las concedidas por vuestra merced, en cuió estado nos las ha mandado suspender sin causa justa superveniente, pues vuestra merced mismo, con los ministros que ha tenido por necesarios, las han precenciado, sin que aiga havido desorden en qué corregir. En cuiá atención, y la de que no ha de permitir que se pierda lo que se nos ha suplido, ni que se nos demande, se ha de servir de mandar que se continúen, teniendo presente lo primero su palabra pública, y el inconveniente que se seguiría a nuestros acreedores, que depende de aquélla. Lo segundo lo indiferente de las comedias, calificadas por tales en juicio contradictorio [...] porque las vemos constantemente recibidas entre todo el orbe católico y colocadas entre las diversiones públicas. Y últimamente que el pueblo tiene dere-

cho y acción a dicha diversión, y más Querétaro a quien se le pasan años sin tenerlas, que sería lo que vuestra merced tuvo presente, como también lo que escribió el docto político y co-rrexidor Bobadilla en su tomo 2 desde el número 20 hasta el 2[2] inclusive libro 5 capítulo 12, en que, después de muchos autores, cita la mejor doctrina del angélico doctor, tan recibida y devida resivir; la que se funda en dicha necesidad pública que haya de divertirse para concedernos dicha licencia, por lo que tanto el pueblo como nosotros mediante dicha licencia no sólo tenemos el derecho adquirido, sino que estamos en uso y ejercicio del mismo. Por tanto, y teniendo por otro lado presente la limosna pública que hemos dado a el Patriarcha Señor San Juan de Dios, de que se privaría San Phelipe Neri, y otras pias-dosas que se irían siguiendo = A vuestra merced suplicamos, habiendo por presentados dichos ynstrumentos, mande hacer como pedimos, que es justicia.<sup>6</sup>

Al escribir este trabajo, no he terminado de revisar las actas sucesivas para ver cuál fue la resolución; es bastante probable que haya terminado siendo positiva para la compañía, ya que a nadie le convenía que no pagaran sus deudas, habiendo dejado claro, una vez más, que la licencia había sido concedida “como a compañía volante, no como establecimiento de coliseo”.<sup>7</sup> Este caso evidencia que el establecimiento de un coliseo no era algo que pudiera suceder por iniciativa particular, al margen de la autoridad virreinal, sino una decisión mayor en la configuración urbana, que debía pasar por un proceso de promoción, diseño y control en manos de la autoridad central.

Por abundancia y accesibilidad de documentación, la historia del Coliseo de la Ciudad de México ha sido la más estu-

<sup>6</sup> AHMQ, Actas de sesión de cabildo, 1777, 20 de octubre, fol. 29v.

<sup>7</sup> AHMQ, Actas de sesión de cabildo, 1777, 20 de octubre, fol. 29v.

diada; le sigue el Coliseo de Puebla, y de ahí las menciones a los de otras ciudades se vuelven indirectas y escasas. En esta investigación se quería rescatar algo, lo posible, de esa historia —la historia de los espectáculos teatrales y parateatrales en las provincias de la Nueva España—. El trabajo de archivo es bastante arduo, debido a que casi nunca se encuentra reunida en los archivos la documentación relativa a actividades teatrales; en consecuencia, es preciso rastrear noticias aisladas (como el caso de la autora María Martínez arriba mencionado) en documentación miscelánea como, por ejemplo, las actas de cabildo o los archivos de notarías. Por otra parte, esa búsqueda nos permite apreciar la interacción de las actividades escénicas y de sus protagonistas con el tejido social en toda su complejidad.

Las diferencias entre las actividades teatrales en la capital y en las provincias podían consistir, por ejemplo, en los distintos grados de precariedad o estabilidad de los propios teatros y el lugar en donde se presentaban, desde un patio de vecindad, un corral de madera o un coliseo en forma. También tenían que ver con la menor concentración y, por ende, competencia de espectáculos en las provincias, misma razón que empujaba a artistas y compañías a solicitar licencia (o, a veces, a escaparse)<sup>8</sup> para ir a correr la legua. Las diferencias en los tipos de espectáculos, en parte, estaban forzosamente relacionadas con los espacios: los que tenían requerimientos más complejos de escenografía, tramoya y vestuario (las comedias, en particular las de magia; los llamados “bailes

<sup>8</sup> En 1731 se quejó Eusebio Vela, asentista del Coliseo de la Ciudad de México, de que “un hombre conosido por el nombre de Anttón Chico, para formar una compañía de cómicos para representar en el Real de Minas de Zacatecas, se ha llebado de esta corte a Juana Rascona, que hazía papel de grasiosa, y a Gabriel de Frías, que hazía tercer galán, en el Coliseo” (Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Criminal, caja 3897, exp. 16, f. 3r).

grandes”) debían representarse en coliseos que contaran con la infraestructura necesaria para su montaje. Por otra parte, el repertorio de piezas de teatro breve y burlesco (entremeses, follas, sainetes, tonadillas y “bailecitos” o “sonecitos”) parece haber estado ampliamente compartido entre los diversos espacios teatrales, de las calles a los coliseos, así como de la capital a las provincias. Lo que aquí nos interesa notar es que el teatro de coliseo no agota, ni en la capital ni en las provincias, los espacios de la teatralidad. Las ideas ilustradas de que el teatro de coliseo fue la única manifestación escénica digna de derecho de piso, a la altura de la importante misión educativa que se quería tuviera en la sociedad, no se sostienen al analizar más de cerca qué se ponía en escena, cómo y dónde. Se encuentran tanto coincidencias de repertorio que hacen pensar que algunas obras pasaban de los coliseos a recorrer la legua, como noticias de que los coliseos abrían las puertas a espectáculos gustados, concurridos y rentables nacidos como callejeros o, en todo caso, en otros espacios, desde actos de volatines (como se conocía a los acróbatas) hasta suertes de caballos y toros, para nosotros hoy un poco extraños de imaginar en un teatro.

En el mundo novohispano de los artistas de feria y calle, estudiado de manera amena y brillante por Maya Ramos Smith principalmente, encontramos un personaje que se coloca en un resbaladizo lindero entre el cómico y el embaucador, un personaje que en su momento sabrá perpetuar el pensamiento mágico hasta el siglo xx, vistiéndolo de un aura de cientifismo: el merolico vendedor de remedios extraordinarios, el mago capaz de efectuar curaciones milagrosas. De hecho, la curación milagrosa contempla un aspecto tan evidentemente teatral que surge la duda de qué tanto el subconsciente está dispuesto a abdicar al sentido común en aras de disfrutar de una bien orquestada ilusión. En este tipo de ocurrencias es frecuente la presencia de demonios más o menos inocuos, más o menos burlescos, en muchas manifestaciones teatrales popu-



lares, europeas y novohispanas. El conocido caso de José Miguel de Sacramento, el Chino, en Guadalajara en 1790, sirva de ejemplo. Además de ejecutar “suertes, maromas y figuras”, “suertes y agilidades”, aplicaba curaciones que involucraban “figuras o diablos que pintaba en los esterior”: “El buen maromero pintó otro diablo, lo quemó, y con las cenizas y una oración que le rezó al Justo Juez, se alibió de su accidente” (Flores y Masera, 2010: 280-281). Los linderos de la teatralidad popular, que incluyen las curaciones mágico-milagrosas en lo que tienen de exitosas (amén de fraudulentas) puestas en escena, acogen sin empacho varias figurillas diabólicas, mismas que han tradicionalmente auxiliado tales curaciones. Podríamos hasta decir que su presencia, más o menos indirecta, se asoma cada que una de tales curaciones toma lugar. No es infrecuente que los curanderos también ejerzan alguna actividad teatral, como el citado Chino maromero, o como cierto Joseph, titiritero de Pátzcuaro, “vien conosido en esta ciudad porque en ella actualmente hase títeres y es caudillo de una quadrilla de este arte”, quien en 1740 complementaba sus ingresos traficando polvos mágicos, unos “amatorios” y otros “para que ganase a los gallos o naipes quien los traxese”.<sup>9</sup> El diablito que se materializa en los dibujos curativos del Chino maromero queda oculto, atisbando, entre los polvos del titiritero. El espacio en que este tipo de manifestaciones parateatrales suceden no es, evidentemente, el de los coliseos, sino un espacio a medias entre lo público y lo privado, entre las calles y las plazas (lugares de las ferias), los locales y talleres en que estos personajes podían llegar a ejercer, y las casas particulares que los recibían.

<sup>9</sup> Expediente perteneciente al Archivo Histórico Casa Morelos, transcrito y editado por Cecilia López Ridaura en el marco del proyecto UNAM/PAPITR “Brujería y hechicería en el siglo XVIII en Michoacán. Revisión y edición crítica de los expedientes inquisitoriales”. Transcripción disponible en <<https://www.lanmo.unam.mx/brujeriayhechiceria/article.php?id=2&cat=expedientes>> (consultado en abril de 2017).

Es interesante notar como qué tipo de personajes se configuran los teatreros y afines en los expedientes donde encontramos huella de su presencia y paso por la sociedad novohispana: suelen protagonizar algún episodio menor de perturbación del orden público y/o irreverencia hacia la fe católica. Tal es el caso, por ejemplo, de un tal Miguel, “entenido del autor de comedias” en Valladolid, quien el 10 de diciembre de 1793 figuró en la siguiente escena, relatada por el denunciante, “el padre don Mariano de la Riva”:

Señor: el día diez del que nos gobierna, poco después de las doce del día, estando accidentalmente comiendo en un bodegón que llaman en de la Llerbabuena en lo interior de una pieza (recato debido a mi estado) perciví una cuestión que tenían Miguel (cuyo apellido ignoro aunque sí sé ser entenido del autor de comedias) con el esposo de la bodegonera sobre que davan muy poco de comer por medio; y haviéndose fervorizado uno y otro hasta llegar a términos de pelearse le oya dicho Miguel que dijo que no sólo le daría a su contrario mas también le daría de patadas a María santísima, a el instante, seloso de la honrra que devemos a María santísima, salí casi fuera de mí y sin saver lo que debería hacer le di unos bofetones, y en el entretanto que entré a la pieza donde estaba comiendo por mi manteo y sombrero para poder asegurar a dicho Miguel se me huió con tanta ligereza que haun haviendo salido en su busca no le encontré, mas luego inmediatamente procuré denunciarle.<sup>10</sup>

El chisme se enriquece de otras voces:

Por un cabayero caxero de la tienda del señor Alday he savido que un compañero de dicho Miguel había dicho en la tienda del señor don Alonzo Gavidia que otras veces había echo lo

<sup>10</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1244, exp. 153, fol. 3r.

mismo a título de borracho, de suerte que el autor le había despedido de la compañía y que por empeños había buuelto a ella.<sup>11</sup>

Las autoridades, por su parte, no parecen dispuestas a darle demasiado peso al incidente, como se puede leer entre las líneas de las instrucciones sobre lo que procede; sugiere varias posibles circunstancias atenuantes, como alguna pasión violenta, la embriaguez o hasta la chanza:

Exponiendo el tiempo, lugar y sugetos que presenciaron la disputa, quién la movió, y lo que precedió y siguió a la prolocución de la proposición sentada; qué juicio formaron de ella los que la oieron; si éste la produjo en tono de trisca, o con seriedad asintiendo interiormente en lo mismo que profería; así procedió movido de alguna pasión violenta, y fuera de sentidos por embriaguez u otro accidente; la edad, estado, naturaleza y señas personales del denunciado.<sup>12</sup>

Nada pasa, finalmente, a mayores, y el expediente de la denuncia, como muchos de su clase, se queda en los archivos del Santo Oficio sin generar la instrucción de un proceso. La denuncia hila una narración y también dramatiza, proyecta como puesta en escena la pequeña ruptura en el apacible discurrir cotidiano que los personajes que aquí nos ocupan suelen provocar. Gracias a estos expedientes podemos también vislumbrar algunos espacios de la vida pública de los centros urbanos, espacios susceptibles de volverse escenarios para pequeñas *performances* de las reglas y sus transgresiones: un bodegón llamado de la Yerbabuena, en este caso; la plaza del pueblo amaneciendo con un pasquín pegado en su picota, descubierto por el dueño del estanquillo, en medio de

<sup>11</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1244, exp. 153, fol. 3v.

<sup>12</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1244, exp. 153, fol. 4r.

un enfrentamiento entre una compañía de titiriteros y una población hostil (Camastra, 2007); o bien, como en el caso que sigue, acaecido en 1747 en el mercado de frutas y verduras en los portales de la cárcel pública de Guanajuato:

Paresió siendo llamado [...] un hombre que dijo llamarse Mathías López, yndio ladino que no habla ni entiende más lenguas que la castellana, ser vezino de la Villa de Lagos, y de dos años a esta parte de esta dicha ciudad, que vive en la Puerta de palo que llaman por otro nombre de Cedillo, cassado con María de San Juan, no supo su edad, por su aspecto parese de treinta años. Y preguntado si sabe o presume la causa por que ha sido llamado, dijo que presume será por lo que le pasó al testigo con un hombre, la tarde del día primero de este presente mes como a las tres horas de ella, que estando el testigo vendiendo melones en el puesto que tenía en los portales de la cárcel pública, llegó dicho hombre a calar dichos melones, y habiendo perdido medio, no queriendo pagar, le renconvino al testigo diciéndole que si acaso era su huerta, o tenía aquella fruta para dársela, a que dicho hombre alterándose le dijo que era más hombre de bien que él y quantos allí había y que el Espíritu Sancto y que se cagaba en todos y en el Espíritu Sancto, y se fue saliendo del puesto y portales, todo lo qual oyeron muchísimas personas que allí se hallaban.<sup>13</sup>

El hombre resultó llamarse “Vicente López, conocido por el Cantador, que es español, casado con Juana Josepha [Luhan], sin oficio permanente, vezino y originario de esta dicha ciudad, de veinticinco años”, fue aprehendido por el Santo Oficio, y declaró que “no se acuerda, por su ebriedad continua, de haver hecho ni dicho tan grave pecado contra su Dios y Señor a quien teme, y que se lo huviera tragado la

<sup>13</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1236, exp. 25, fol. 11r.

tierra, por lo que ni lo dijo, ni piensa decirlo, ni quiera su Divina Magestad que tal maldad cometa el que declara”.<sup>14</sup> No es casual la borrachera como elemento común entre Vicente López y el entonado del autor de comedias; el mismo tácito estigma resuena tanto en los entresijos de no tener oficio permanente cuanto en la carga despectiva de “entonado”, además tan inútil que hasta una compañía de teatreros (vagos y entretenidos casi por antonomasia) lo despide; si la cercanía de Miguel al teatro es evidente, sutil, no menos importante es la alusión a una actividad de pública *performance* de Vicente en su apodo, el Cantador. Cantar coplas, además, es una de las actividades performáticas más susceptibles del recelo de la Inquisición. Otro caso, el de Pablo Joseph Loza, acaecido en la villa de León en 1768, hace evidente una de las razones de tal recelo: el contenido de las coplas que se cantan puede ser cuestionable, escandaloso y hasta herético. El expediente, además, como suele pasar, nos instruye acerca de toda una serie de circunstancias sumamente interesantes: los espacios urbanos de reunión donde se encuentran e interactúan los personajes, montando las breves escenas que se relatan (calles, tiendas, bodegones, trucos,<sup>15</sup> vecindandes, zaguanes

<sup>14</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1236, exp. 25, fol. 18r.

<sup>15</sup> No he encontrado registros en diccionarios de esta palabra usada en el sentido en que aparece en el expediente que se cita a continuación, referida a un lugar. Sin embargo, siendo “truco” un juego de azar (de naipes, y también un ancestro del billar), infiero que la palabra indica metonímicamente una casa de juegos. Puede interpretarse en ese sentido en el romance jacaresco *Echando nombres y verbos*, de Quevedo, donde leemos de las desventuras de un tal don Lesme “después que le sucedió / un jueguecillo de manos, / cuando a Currasco, en el truco, / quedó a deber un sopapo” (Tobar Quintanar, 2012: 212). Existe también una carta de 1789, del botánico ilustrado José Celestino Mutis, en la que “truco” pudiera leerse como un lugar: “Ha cumplido vuesamerced con su obligación, dándome parte de la falta de Matiz ayer a la comida, de su distracción en el *truco*, y de su inconsideradísima respuesta [...]. Se ha olvidado que aunque directamente no le he prohibido la entrada en el *truco*, mis insinuaciones, mis consejos

anchos con sus cuartos chicos); las conversaciones sobre los linderos entre lo lícito y lo ilícito, dependiendo en este caso de a qué dios o Dios haga la copla referencia, a sabiendas, por conocimiento enciclopédico del momento, de que los paganos clásicos no son sino metáforas de vicios y virtudes, tal vez nos crían, pero no nos crean; los oficios de los personajes (carpinteros, comerciantes, sirvientes, tejedores, zapateros remendones, arrieros de los que solían cargar coplas a lomo de mula), su perfil étnico-racial (españoles, trigueños de apariencia mestiza) y su condición socioeconómica, explícita en denominaciones como “payo”<sup>16</sup> o bien delatada, aparte de su fenotipo y sus frecuentaciones, por los detalles señalados de su vestimenta (o inclusive falta de la misma, si la condición notada es de descalzo); *last but not least*, los mecanismos de transmisión de las coplas mismas, entre cantadas, relatadas y apuntadas en cuadernillos personales —la tradición oral que incorpora también el auxilio de soportes escritos—. Tanto las coplas como los implicados en su *performance* (cantantes, transmisores, espectadores y chismosos), así como las ideas y representaciones del mundo evocadas y convocadas, se encuentran *jacareando, metidos a la jácara*: un hermoso y afortunado eco, la huella lexical en el idioma de un tipo de composición poético-musical en auge en el Siglo de Oro, composición de tono burlesco y personajes barriobajeros, forma que podemos imaginarnos para cantar el pequeño escándalo que animó un barrio popular de la villa de León un par de siglos más tarde. Según nos cuenta el expediente:

---

y mis persuasiones a aficionarlo a la caza con la escopeta, únicamente se dirigían a este fin [...]. Sus cortísimos talentos no alcanzan a prever lo que yo estoy recelando de esos juegos y compañías en el *truco*, donde forzosamente ha de mezclarse con gente de cuya compañía debe vivir distante y apartado” (1947: 136-137).

<sup>16</sup> *Payo*: “el agreste, villano, y zafio o ignorante” (*Aut.*).

Paresió sin ser llamado, y juró en forma que dirá verdad, un hombre que dijo llamarse Mariano Joseph de Mesa, español, casado con María Trinidad de [...], carpintero [...] y vecino de esta ciudad en la calle de Santa Teresa la Antigua, frente de la batería número sinco, de edad de veinte y siete años, el qual, por descargo de su consciencia dice y denuncia que el día siete de este presente mes y año por la noche, poco después de la oración,<sup>17</sup> en el truco de la calle de Banegas, de quien [*sic*] es dueño don Antonio Gonzales, y bibe en la esquina de la calle de Chiconautla tienda de cacaguatería, un muchacho como de catorse años, cuio nombre y apellido ignor[a], cantó esta copla:

Nadie se balga de Dios,  
Dios no es bueno para nada;  
quien se baliere de Dios,  
su alma será condenada.

La qual copla le relató antes un paio de la villa de León; y, después de cantada, le dijo el referido muchacho: “Dígame usted otra, que esa no está buena”. Un mozo del dicho don Antonio González, llamado Ramón, le dijo que de qué Dios ablaba, que si ablaba de dios Baco; entonses respondió el dicho paio que no, sino de Dios que nos crió [*sic*], y después dijo a Ramón que [cuán]tos dioses hai; i, respondiendo este que un solo Dios verdadero, dijo el paio: “Pues de ese hablo” [...]. Dice y denuncia que el referido Ramón dijo a el declarante que el dicho paio había preguntado a él si era pecado dormir con una yegua u otra bestia, al día siguiente que fue martes de esta semana. Preguntado por las señas personales y havitación del muchacho que cantó la copla, y del paio que se la relató, dijo que el paio bibe a la otra puerta del dicho truco

<sup>17</sup> El toque de oración al atardecer.

en un saguán ancho, que se halla disponiendo para irse a su tierra, que es de mediano cuerpo, tri[gu]eño de pelo, propio [que] parese mestizo; pero de el muchacho no sabe en dónde bibe aunque asiste regularmente en el truco, que es pelón, tri[gu]eño, descalzo de pie y pierna, que tiene una manta blanca de lanilla, y que también parese mestiso; y no sabe que tenga amistad con el paio [...]. Y diciéndole el declarante<sup>18</sup> al paio que eran eréticas, respondió que otras peores tenía en su tierra en un quadernillo [...]. Respondiéndole que un solo Dios verdadero, dijo: “Pues ese”, metiéndolo a la jácara, y entrando después el sapatero remendón de la esquina, que bibe en un quartito del saguán de la cassa del Risco, le dijo el paio, riéndose: “Maestro, dicen que las coplas que dije en su casa de usted son malas”, y entonces dijo el sapatero: “Pues no las cante usted” y el muchacho Juachín dijo: “Ahora beremos si son buenas o malas” [...]. Declaró que el dicho paio había traído una partida de mulas que está en Guauticlán,<sup>19</sup> y le parese le dijo que era texedor de oficio [...] y que el muchacho Juachín no era amigo del paio, sino que lo jacareaba para que le diera las coplas.<sup>20</sup>

En una sociedad fundada en larga medida sobre valores religiosos obligatorios e impuestos, recelados, con éxito variable, por un complejo aparato de poder discursivo y físico, desde el adoctrinamiento hasta la represión, es apenas lógico que lo religioso se vuelva también un blanco múltiple de sátira e irreverencia, un nudo crucial de transgresión. La irreverencia hacia la religión era el más común de los móviles para que alguna manifestación performativa se denunciara o de todos modos creara algún problema, como es evidente en la mayoría de los casos arriba reportados.

<sup>18</sup> Ramón Benavides, hojalatero, español, soltero.

<sup>19</sup> Probablemente la población que hoy se llama Cuautitlán, Estado de México.

<sup>20</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1239, exp. 77, fols. 3r-5r.



En otros casos, la irreverencia consiste no propiamente en insultar, sino más bien en remedar, con fines paródicos, personajes y situaciones procedentes de la esfera religiosa y ritual. Los sacristanes ridículos y lujuriosos, clásicos personajes de teatro breve burlesco, que aparecen en la colección de entremeses incautada al maromero José Antonio Espinosa en 1803 en Zacatecas, seguramente están entre los “muchos inconvenientes para dejarlos correr” que motivaron su requisa, por ejemplo.<sup>21</sup> El receloso fray Hermenegildo Vilaplana, en 1762 en Querétaro, se indigna porque el desbocado sermón paródico de una compañía de titiriteros es recitado “en tono de misión”,<sup>22</sup> es decir, con las condiciones y características de la *performance* ritual a un espacio-tiempo de representación no apropiado. En algunos casos, en cierta forma análogos a las curaciones milagrosas con polvos y diablitos mencionadas unas páginas más arriba, el actor pretende ser embaucador de su público, como en el de Francisco Javier Costilla, alias Ignacio Flores, quien de fingirse religioso hizo un oficio para recorrer la legua de otra manera y, finalmente, buscarse la vida ejerciendo de maestro por los rumbos del Valle de Santiago, Guanajuato.<sup>23</sup> En otros casos, el fingimiento se realiza con suspensión de incredulidad voluntaria, en contextos festivos o de reunión comunitaria, cuando alguno de los presentes se disfraza con la autoridad de una figura religiosa y pone en escena la liturgia, como en el caso de un velorio en 1761 en Tepeaca:

<sup>21</sup> AGN, Indiferente Virreinal, caja 5336, exp. 94, fol. 2r.

<sup>22</sup> AGN, Inquisición, vol. 1235, exp. 15, fol. 309r.

<sup>23</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1243, exp. 128. El religioso fingido, por otra parte, es un personaje muy conocido por la tradición burlesca, siendo uno de los tipos principales que componen las cortes de los milagros de la picaresca. Su popularidad es de muy larga duración: todavía aparece, por ejemplo, a principios del siglo XIX en la obrita anónima *El azote de los tunos, holgazanes y vagabundos*, impresa en Madrid en 1802.

El ynqisidor fiscal en los autos contra don Joseph de Conca, clerigo subdiácono; don Antonio López, notario eclesiastico; don Manuel de Arrivas; Miguel, esclauo de doña Theresa de la Huerta; Raphaela Muñoz; y otras varias personas, todos vezinos y residentes en la Ciudad de Tepeaca, por hauer fingido y solemnizado una misa cantada, fingiendo y remedando no solo las sagradas vestiduras y basos, sino todas las santas ceremonias [...] que la Yglesia tiene establecidas para su celebración, executándolo por diuersión, jocosidad y burla, que provocase a risa y pasatiempo, con menos aprecio y respecto a los actos sagrados, eclesiásticos ritos y ceremonias, y sobre todo al tremendo, santo y respectable sacrificio. Digo que, de la justificación mandada [a] hazer del hecho denunciado y sus circunstancias, ha resultado constante y se deduce hauerlo sido, y ser público y notorio en dicha ciudad, por la variedad de personas que concurrieron al velatorio en que intervino aquella sacrílega ficcion, y posteriormente tubieron noticia de ella. Por lo que, a más del agrauio e injuria que con semejante hecho se ha irrogado al santo sacrificio de la misa, y ritos de la Yglesia, se ha agregado la agravante circunstancia del escándalo que precisamente se habrá causado a los fieles [...]. Y en quanto al dicho don Joseph Conca, en quien el enunciado delicto es de mas grauedad y exige maior corrección, así por haver sido el principal motor (según se colige) de aquella sacrílega ficción, como por hauer contrahecho la persona del celebrante, y serle imputable más que a otro alguno la irreverencia irreligiosa que aquella burlesca apariencia contubo, a correspondencia al maior conocimiento que por su estado debió tener del respecto y veneración a las cosas sagradas, y obligacion a celarlo, se ha de seruir Vuestra Señoría Ilustrísima asignarle la carcelería en uno de los conventos u hospitales desta ciudad.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> AGN, Inquisición, vol. 1532, exp. 1, fols. 2r-3r.

El origen del escándalo sacrílego reside, finalmente, amén de la atribución de autoridad de irreverente a fraudulenta, en el hecho de trastocar los espacios autorizados de representación, sacando cierta puesta en escena del espacio que le corresponde, el espacio consagrado de la iglesia.

La resignificación subversiva del espacio opera también en sentido contrario, viéndose el recinto de las iglesias transformado en escenario para otras puestas en escena que la misa. Se trataba de una práctica más tolerada y difundida de lo que se pudiera pensar, sobre todo en ocasión de festividades, recurrencias y celebraciones. Sin embargo, llegó a haber varios casos de indignación por la tolerancia de espectáculos profanos en las iglesias. Uno de ellos fue, por 1645, el conocido caso del padre Miguel de Palomares, quien impidió que Josefa Vilches y otras mujeres de la casa de recogidas bailaran en una iglesia de la Ciudad de México “el Puerto Rico, baile tan deshonesto y con tantos quebrantos del cuerpo”.<sup>25</sup> Un caso de indignación abierta y manifiesta contra el uso impropio del espacio eclesiástico como escenario de ridiculeces es el de la queja de fray Joaquín de Santa María en 1777 en Salvatierra: “Denuncia que el padre fray Joaquín de Santa María, residente en Salvatierra, hizo de varios excesos [sic] que en su religión del Carmen se cometen”.<sup>26</sup> Fray Joaquín habla de tales excesos con preocupado fervor:

Lo más infame, péssimo y lleno de diabólica malicia que se puede llegar a dar, porque, qué ciego puede haber tal que, ya que no vea, a lo menos no palpe, el que estando yo incorporado con la comunidad, o delante de el pueblo resando, cantando u oficiando la missa, resando, o cantando el oficio diurno o teniendo oración mental, es imposible el extraerme y robarme la

<sup>25</sup> AGN, Inquisición, vol. 583, exp. 2, fol. 172v.

<sup>26</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1241, exp. 142, encabezado.

imaginación y atención de lo que actualmente estoy haciendo. Y, entendiendo con la disimulada suma eficacia que ofrece y ocasiona necessariamente el cúmulo [*sic*] de esas infinitas ridiculeses, mysterios y sacramentos fingidos, hechos tan de propósito, y con tan exquisito cuidado y empeño, sin que esto mismo se haga y suceda en todos los presentes, y con más eficacia que en mí, por lo que tiene para los demás, de más intempestiva, extraña, y [...] novedad. Estraídas assí las mentes y atención de los presentes de aquello que actualmente estamos haciendo y entendiendo, es necessario que se trasladen y pongan y empleen en essas ridiculeses y extravagancias que fueron caussa de su distracción y embeleso. Y como la causa de su distracción y embeleso es propíissima materia de un entremés, mogiganga y merienda de negros; se sigue de aquí que los afectos, atención, sumisión y reverencia con que todos los presentes hacíamos de estar actualmente adorando y dando gusto a Dios nuestro, los convirtamos y empleemos en dar gusto al mismo Demonio.

Y no para en esto la cosa, porque sube de punto mucho más arriba de malicia: porque, como las trapelaciones y extravagancias *intermissarum solemnina, officiaque diurna* no cessan de repetirse, resulta de esta repetición un misceláneo, y mutua conversión de estos opuestos extremos, conviene a saber: de lo diurno con lo nocturno; de lo profano y burlesco con lo serio y divino.<sup>27</sup>

La prosa de fray Joaquín es prolija y sabe construir cierta tensión dramática hasta finalmente develar de qué se tratan esas ridiculeces y extravagancias o, por lo menos, algunas de ellas:

De las especies de mogigangas y ridiculeses que llevo [cuatro] se están continuamente trapelando con los actos de religión,

<sup>27</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1241, exp. 142, fols. 6r-7r.

solo pongo aquí dos ejemplares, para que ponerlos de todas es imposible [...]. En nuestro Colegio de San Ángel, siendo mi rector el padre [...] Melchor de Jesús, mientras maitines y laudes, estando yo en la banca que se pone en medio de el choro, y el padre Francisco Joseph de San Ambrogio enfrente de mí, cogía este religioso el quadernillo de la orden, que tiene por cubierta una tabla llana aforrada en pergamino, y por esso una proporción muy buena para que el resorte de cualquier golpe se pueda oír. Y teniéndolo en la mano izquierda y abriendo la palma toda de la derecha, dava en él con todas sus fuerzas un golpe, tal que se podía oír a cinco quadras de distancia. Con la circunstancia que estando dicho padre enfrente, y quasi pegado a mí y [...] emmediatamente [*sic*] a que diera en el quadernillo este golpe, hacía los ademanes de fruncirse, agacharse, y como que se fue a esconder detrás del canderelillo [*sic*], y escusar que yo lo viera y conociera. Celebrado con todos estos preámbulos este acto heroico y aptísimo para despertar la atención y avivar la devoción y temor reverencial con que todos los presentes devamos hablar actualmente con Dios nuestro señor. El primero que los gana la carcajada de risa, era el mismo padre fray Joseph de San Ambrosio, delante del padre rector y comunidad. Los demás presentes, como colegiales y gente moza que eran, ya se deja entender lo que podrían hacer. Porque aún los más circunspectos se estaban mordiendo los labios, musitando y sonriendo. Y los que no lo eran tanto, soltavan sin poder más, la risa a [caxas] destempladas. He, dejava el mencionado padre fray Joseph de San Ambrosio pasar el intervalo de un tantito de tiempo, que no, no era mucho, a fin de cogerme otra vez descuidado e intempestivo, y por esso medía con su mucha prudencia, aquel tiempo que bastava, para que todos se [volvieran] ya sosegado [*sic*]. Y volviendo de nuevo con los mismos preámbulos, y el mismo o maior fervor que antes, dava otro semejante golpazo, con el qual volvía a despertar en los presentes la pasada e inmediata farra de risadas, musita-

ciones, arqueamiento de cejas; y obligar a todos a que con esto pusieran la vista y toda su atención en lo que hacía el padre y lo que yo, viéndome hecho el espectáculo y objeto común de la risa, de estas ridiculeces y extravagancias, producía. Y así fue prosiguiendo la repetición de lo mismo hasta que nos salimos del choro, acabados maytines y laudes.<sup>28</sup>

La cosa se pone peor, a la par de que sube el nivel de teatralización en los excesos y ridiculeces, amén de que el protagonista ahora es nada menos que el mismo prior:

El prior desde su asiento y banca se atraviessa en donde estava hincado de rodillas, se le iba el tiempo todo en hacerles señas, y contraseñas: ya tosiendo, ya gruñiendo, ya dirigiendo la vista para ellos, que parecía que se los quería comer con los ojos; y ellos immobiles, y io observándolo todo [...]. Pues, el prior viendo que se le pasava en bano el tiempo tan presioso, sin hacerles caso los religiosos tomó el hacer por sí mismo personalmente lo que havían de practicar los ellos [*sic*]. Y desde allí, hincado como estava, comenzó a hacer; qué sé yo si el indio borracho, porque tan breve se le iba y caía el cuerpo por un lado, como por otro. Él bostezava y se estirava ya hasta que se caía, y que se quería levantar y no podía. Y después de repetir varias veces estas mogigangas, sacó la caja de polvo y tomó dos o tres veces seguidas inmediatamente la una a las otras, no con el modo político y racional que se acostumbra, pero sí apriessa y violentamente a lo loco y brutal; y tal que más parecía que se los absorbía, y quería, como si fuera agua y otro liqor [*sic*], bebérselos por las narices, que el tomar polvos con la modestia que se debe. A esto se siguió el hacer el que se ahoga, con alguna cosa que se le había atravesado en el gallillo, tráquea o caña del pulmón. Comenzó a escupir y gargar con tanta continuación y

<sup>28</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1241, exp. 142, fols. 7r-7v.

eficacia, que parecía que ya no le faltaba más que arrojar las entrañas. Luego a moquear, estornudar y sonarse las narices, con tan lindo aire y violencia que sus ventanas parecían a dos trompetas de semana santa, por no decir del juicio final. Y acabado todo esto, volvía, sin cansarse ni dejarnos descansar y sosegar a los presentes, por los mismos términos referidos a repetirlo otra vez. De manera que, ciertamente, se me representava al mismo Demonio en él. O que él se hallava revestido del mismo Demonio. Porque ni el mismo Demonio que, permitiéndoselo Dios, viniera personalmente, parece que no pudiera hacer estas cosas con más eficacia, para tenernos a todos sorprendidos, y suspensar las potencias y sentidos, sin darnos lugar para poder atender y entender en otra cosa más que en estas bagatelas y fingimientos diabólicos que este prior estuvo haciendo en la maior parte de la hora de oración, hasta que los religiosos [...], temiendo alguna grave reprehensión del dicho prior o que les viniera algún ramalazo del Provincial, comenzaron a darse por entendidos, y a hacer, y repetir uno por aquí y otro por allí, las mismas diabluras que el prior había estado ejerciendo. Y así se acabó y completó la hora de oración mental.<sup>29</sup>

Es interesante notar cómo el narrador hace referencia a modelos descriptivos y estereotipos que evidentemente eran fácilmente identificables en el imaginario colectivo, como el indio borracho,<sup>30</sup> prefiguración folclórica de la que sigue la representación máxima del mal: *se me representava al mismo Demonio en él*.

La escenificación de una posesión demoniaca también le toca a fray Joaquín en otra variante, después de más escanda-

<sup>29</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1241, exp. 142, fols. 8v-9v.

<sup>30</sup> Uno de los estereotipos mexicanos por excelencia, alimentado por la literatura, la pintura, la fotografía, el cine, la música tradicional. Los movimientos descritos recuerdan los elementos coreográficos usados para bailar el son jarocho “El borracho”, por ejemplo.

lo armado con martillos, perros y gatos. Nótese la ocurrencia de términos y expresiones ligados al mundo del teatro y la *performance*, como tramoya, jácaras, representando el papel:

En Toluca [...], todos los días irremisiblemente antes de salir de la celda para decir Missa en la iglesia, ya me estaban esperando uno, y dos religiosos. Y, desde que llegava al aguamanil a lavarme las manos, comenzava la tramoya de innumerables especies [*sic*] de extravagancias y diligencias ridículas e imperinentes que inventavan solo a fin de tenerme en un continuo desasocio, rubor y amargura de corazón, en todo el tiempo que gastava en lavarme las manos, revestirme, decir la missa, dar gracias, hasta volverme a la celda, sin que en esto se diera vaco [*sic*], ni dispensa alguna [...]. No sólo daban porrazos por aquí y por allí, hasta sacar un martillo muchas veces y, fingiendo querían apretar los clavos de los caxones de la sacristía, me quebravan mui bien la caveza con sus descomunales golpes y ruidos, mientras ellos los religiosos, y demás seglares que se hallauan presentes, celebravan con xácaras y risadas estas mismas ridiculeses, sino que también cogían los gatos mansos y en quando en quando le retorcían el rabo y hacían dar unos maullidos que a todos nos aturdían la caveza. Otras veces, cogían a los perros de los indios que con sus amos llegavan allí a la sacristía, o antesacristía, y arrinconándolos, les mandavan a los muchachos, con el título de que no querían que entraran por allí perros [...] el que con un látigo o palo los azotaran y aporrearan; y ellos con las instancias que les hacían los religiosos lo hacían tan de buena gana, que no sólo en la sacristía y antesacristía, iglesia, sino también en medio de la calle se estaban mui bien percibiendo los ahullidos. Mientras estava diciendo la missa, proseguía del mismo modo esta boruca, valiéndose para eso hasta de mugercillas que con sus niños chiquitos estuvieran mui de propósito cerca de mí llorando, pataleando o gritando. Si no havia de esto, mandavan a un muchacho que



con especial cuidado y diligencia inquietaran [*sic*] a los perros de las casas circunvecinas a la yglesia, para que metieran y formaran ruido y boruca. Asta a personas tal vez muy decentes les hacían los religiosos creer el que hacían una obra de charidad mui grande y acepta [*sic*] a los ojos de Dios, el estarme con estas ridiculeses y extravagancias mortificando mientras decía missa, y se valían de ellas, para que de propósito poniéndose cerca del altar, me estuvieran ahí escupiendo, gargageando y estornudando con modo inusitado, y haciéndose conocida fuerza y violencia delante de todo el pueblo.

Me sucedió un día en Toluca en nuestra iglesia que poniéndome a decir missa, cerca de un confesionario, en que actualmente estaba una señora de manto confessándose [...]; el que luego que llegué al altar comenzó a reírse de tan buena gana, que aún en el modo de reírse se estaba conociendo qué quería y no podía contenerse. Me parece que fue antes de absolverla. Y riza y más riza. Yo como estava tan harto de sufrir estos chascos, luego se me previno el que esta novedad había de ser una de las innumerables que a cada paso están mis [...] hermanos practicando connmigo. Y assí fue, porque dicha señora, con toda su pollera, y planta de persona mui descente, luego que la absolvieron, se pegó a mi altar, y comenzó desde luego con mucho empeño a escupir, gargagear, moquear y estornudar con tan extraño, inusitado y violento modo, que parece que quería hecstrar [*sic*] las entrañas por la boca. Con cuios fingimientos y violencias claramente conocidas por tales por todos los presentes, estuvo haciendo y representando el papel de una loca furiosa o endemoniada todo el tiempo que duré en mi missa. Yo me tragué esta píldora, rubor y vergüenza como Dios me dio a entender, y me he tragado otras innumerables de este mismo calibre, sin hacer el menor movimiento de sentimiento por no aumentar el público escándalo que con ella estava dando. Y me quedé y he quedado en más de 20 días que ha que sucedió, ponderando hasta dónde llegó la ceguedad o

alucinamiento [*sic*] de aquel Padre confessor. Pues por instruir a su penitenta en el confessorio de aquellas ridiculesas, que después inmediatamente había de practicar conmigo, la puso a lo menos en peligro próximo de que, con la pasión de risa a que la movió, no pudiera formar verdadero dolor de sus pecados.<sup>31</sup>

Cabe preguntarse si el buen carmelita quizás fuera una persona tan desagradable como para despertar a su alrededor semejantes ganas de hacerle la vida tan miserable, o si no sufriera más bien de cierto delirio persecutorio que proyectara a la hora de relatar sus desventuras. No podremos, desgraciadamente, tener respuesta a esta curiosidad psicoanalítica. Lo que sí podemos observar es una interesante proyección sobre los aconteceres de la vida cotidiana de los que a todas luces son moldes narrativo-interpretativos, procedentes del imaginario literario y escénico del momento. Fray Joaquín define los desórdenes que acontecen en misa como *entremeses, mojigangas y meriendas de negros*, habla de tramoyas y de papeles representados. Además, existe una curiosa y simpática coincidencia entre el relato de sus lamentaciones y la piecicita teatral *Mojiganga de los frailes*, reportada unas décadas antes, en 1714, por el comisario del Santo Oficio de Tlalmanalco en las siguientes circunstancias:

Asistiendo a uno de los muchos festegos que a la dedicación del retablo [a Nuestra Señora] se previniesen, entre otras jocosidades se representó un entremés en que introduxeron un prior y quatro monjes que hablaban, y otros que asistían, que, aunque no salieron con hábitos formales de religiosos, procuraron imitar, con su capa, el traje monástico, representando lo

<sup>31</sup> AHCM, Inquisición, siglo XVIII, caja 1241, exp. 142, fols. 10r-11r.

que se contiene en el papel adjunto, hasta el paso en que bailaban todos el son llamado “El Fraile”, a cuiuo ruido salió el prior, y simularon todos los representantes el baile, hincándose de rodillas y poniéndose en ademán de estar a[r]robados. Que no prosiguieron, porque, pareziéndome a mí ser expresamente contra repetidos edictos de ese Sancto Tribunal —que tantas veces a mandado no se mesclen las cosas sagradas con las profanas— y también por parecerme denigrativo del estado religioso, hize suspender semejante acto, lo qual obedezieron promptamente, buscándome después de haverse acabado la huelga para entregarme el papel citado, aun sin pedirlo.<sup>32</sup>

La tensión dramática de la pieza, así como su comicidad, estriban, por un lado, en el juego de los sonidos y los espacios: los frailes, distraídos en sus ejercicios espirituales por los ruidos del fandango procedentes de la casa de junto, son sorprendidos una y otra vez por el prior, hasta que este último también sucumbe y todos, bailando, se salen finalmente del espacio sagrado para ir a divertirse al profano. Fray Joaquín no se rinde a la tentación ni nada por el estilo, si acaso se amarga más; sin embargo, es difícil no ver la analogía entre su personaje (personaje del teatro del mundo, barrocamente entendido) y el prior de la mojiganga. Similar a ésta, podemos fácilmente imaginar que los compañeros de fray Agustín hablaran de él; le quedarían bien los motes de santulario y cartujo:

FRAILE 2

Hermanos, ¿qué les parese  
el hermano santulario?

<sup>32</sup> AGN, Inquisición, vol. 551, exp. 76, fol. 416r. Cito mi propia transcripción y edición del texto. Existe una edición publicada de Viveros (1996).

FRAILE 1

Muy cartujo<sup>33</sup> y enbustero  
y en todo muy temerario.<sup>34</sup>

O bien, entre el prior de la mojiganga y aquel prior desconsiderado que con su risa induce a los demás a imitarle, en el relato de fray Joaquín:

PRIOR

El demonio me a tentado:  
hermanos y amigos míos,  
llo bengo determinado.  
Lla esto no tiene remedio,  
démosle a el cuerpo este rato,  
que, por divertirse un poco,  
no a de llevarnos el Diablo.

FRAILE 3

Sí, padre, démosle a el tiempo  
un poco de darse entre algo.<sup>35</sup>

PRIOR

¡Que toquen un sonesito!  
Balla “El Fraylesito”, hermanos.

*Baylan todos y el prior.*<sup>36</sup>

<sup>33</sup> *Cartuja*: “orden religiosa muy austera, que fundó san Bruno. *Cartujo*. El religioso de la Cartuja” (*DRAE*, 1817). Unos setenta años más tarde el diccionario registra otra acepción: “*cartujo*: hombre taciturno ó que vive muy retraído del trato de gentes” (*DRAE*, 1884).

<sup>34</sup> AGN, Inquisición, vol. 551, exp. 76, fol. 415v.

<sup>35</sup> *darse entre algo*: “entregarse a otra cosa” (Viveros, 1996: 218).

<sup>36</sup> AGN, Inquisición, vol. 551, exp. 76, fol. 415r-415v.

Lo más relevante en términos hermenéuticos finalmente no es la analogía que podemos ver nosotros desde nuestro tiempo y nuestra lectura, sino la evidencia de que, frente a este tipo humano —el religioso amargado, pasible de las bur-las de la concurrencia— en la vida real, hubiera quienes reac-cionaban según esquemas propios del teatro breve burlesco, parte, a fin de cuentas, del imaginario literario compartido: burlarse de él, volverlo loco, a través de una resignificación subversiva del espacio sagrado, en el que irrumpen voces, gestos, acciones que van de profanas a llanamente impías (supongo que puede clasificarse de impío el fingir una po-sesión demoníaca en una iglesia en plena misa). Se trata de una prueba de cómo entre la vida cotidiana y el imaginario literario colectivo los moldes de interpretación circulaban (circulan) sin solución de continuidad, proyectando repre-sentaciones análogas.

Estos apuntes pretenden contribuir a bosquejar el pano-rama de las manifestaciones teatrales y parateatrales en las provincias de la Nueva España en el siglo XVIII, así como de las modalidades en que personajes protagonistas de tales ex-presiones se aparecían en la vida cotidiana, el tipo de breves escenas que se montaban o, por lo menos, lo que conocemos de esa presencia respecto a las ocasiones de irrupción, de perturbación en el apacible discurrir de esa vida cotidiana, ya que los expedientes en que nos basamos precisamente eso documentan, las alteraciones del orden. Fuera de los coliseos oficiales, cuya construcción, como vimos, era un acontecimiento que trascendía el mero arreglo urbanístico, sucedían fenómenos performáticos muy interesantes, que nos permiten vislumbrar algo del imaginario colectivo, del sis-tema de representaciones en la sociedad novohispana del siglo XVIII, desde su relación con lo religioso y lo ritual hasta su manera de significar y vivir los espacios urbanos entre públicos y privados, pasando por el libre fluir de esquemas

narrativo-interpretativos entre la que llamamos realidad y los productos de ficción. Como se había venido haciendo, el teatro, entendido en sentido amplio, trasciende las intenciones oficiales del ideario ilustrado, que hubiera querido, merced a un estricto control, restringirlo y limitarlo a instrumento de educación (y propaganda) social. Sin embargo, los escenarios siempre se desbordan, material, simbólica y felizmente, permitiéndonos a través de su estudio el acercamiento a la comprensión de la sociedad que los prepara y el imaginario que los llena de vida.

### *Archivos consultados*

- AGN: Archivo General de la Nación, Ciudad de México.  
 AHCM: Archivo Histórico Casa de Morelos, Morelia, Michoacán.  
 AHMH: Archivo Histórico Municipal de La Habana, Cuba.  
 AHMQ: Archivo Histórico Municipal de Querétaro, Querétaro.

### *Bibliografía*

- Aut.*, 1739: *Diccionario de autoridades*. A-B, 1726. C, 1729. D-F, 1732. G-N, 1734. O-R, 1737. S-Z. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, viuda y herederos. Edición facsimilar reproducida a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. [www.rae.es](http://www.rae.es)
- BENÍTEZ, Fernando, 1985. *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México: ERA.
- CAMASTRA, Caterina, 2007. "Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro". *Revista de Literaturas Populares VII-1*: 36-51. Disponible en: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/02-Camastra.pdf>
- El azote de los tunos, holgazanes y vagabundos. Obrita útil a todos, en la qual se descubren los engaños y fraudes de los que corren el mundo a costa ajena. Refiérense muchísimos casos acontecidos en materia de vagos para desengaño e instrucción de la gente sencilla y crédula*, 1802. Madrid: Imprenta de Repullés y Vidal.

- FLORES, Enrique y Mariana MASERA (coords.), 2010. *Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras "supersticiones", siglos XVII-XVIII*. Madrid: CSIC/UNAM.
- MUTIS, José Celestino, 1947. *A don Salvador Rizo*. Ed. Guillermo Hernández de Alba. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- RAMOS SMITH, Maya, 2010. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: INBA-CITRU / CONACULTA.
- \_\_\_\_\_, 2013. *El actor en el siglo XVIII entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*. México: Escenología / INBA / CONACULTA.
- \_\_\_\_\_, 2013. *La danza teatral en México durante el Virreinato (1521-1821)*. México: Escenología / INBA / CONACULTA.
- TOBAR QUINTANAR, María José, 2012. "El romance 'Echando verbos y nombres' de Quevedo: comentario y anotación". *Etiópicas* 8: 200-236.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, 1987. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: FCE.
- VIVEROS, Germán, 1996. "Dos mojigangas novohispanas dieciochescas". En *Talia novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. México: UNAM, 203-228.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2013. *Escenario novohispano*. México: Academia Mexicana de la Lengua / Espasa.

---

# EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN EN LA HISTORIOGRAFÍA TEATRAL: UNA APROXIMACIÓN

ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El concepto de representación lo podemos distinguir dentro de las reflexiones de la historiografía teatral desde hace tan sólo unas décadas, a pesar de la antigüedad del fenómeno escénico mismo. En este ensayo intentaremos hacer un recorrido panorámico sobre la manera en la que el término *representación* ha sido interpretado a través del devenir histórico del teatro, lo que podría repercutir en la definición misma del término dentro del ámbito de la producción teatral y de las artes escénicas en general. Lo anterior permite también observar la manera en que otras áreas del conocimiento humano identifican el peso que el término tiene y cómo poderlo cotejar en sus propios sistemas epistemológicos.

Sin pretensiones eruditas, en este espacio trataremos de responder a la pregunta ¿desde cuándo se maneja el término representación dentro de la historia del teatro? El asunto es, por supuesto, más complejo que la respuesta, sustancialmente porque la filosofía, en su caso y en su momento, ha atendido el problema dentro de su propia exploración del ser. Por esa razón no deja de intrigar qué situación pudo influir a qué elemento en este complejo ejercicio de reflexión del término, lo que atenderemos de manera aproximada durante el presente ensayo.



*Representación y artes escénicas*

A fines de los años sesenta y setenta del siglo veinte, un grupo de estudiosos, principalmente sociólogos y antropólogos, se fueron interesando en el fenómeno teatral desde perspectivas diversas, de manera paralela a lo que ya se había revisado dentro de análisis estéticos, filológicos e historiográficos. De esta manera, los trabajos del francés Jean Duvignaud (1967) y el del escocés Victor Turner (1988) dirigieron sus miradas hacia el teatro como un evento comunitario y amplio dentro de diferentes culturas del mundo, lo que propiciaba que su estudio ahora fuera pertinente como un objeto más complejo de como se había percibido esta actividad hasta entonces. Principalmente Turner insistió en la pertinencia de utilizar el término *representación* para ubicar diferentes manifestaciones culturales donde se apreciaban procesos con características similares o análogas al evento teatral.

Desde sus respectivas plataformas metodológicas, estos pensadores insistieron en el hecho de que el teatro podría integrarse, desde las perspectivas sociológica y antropológica, como un objeto de estudio complejo, capaz de propiciar su análisis y su reflexión dentro de los procesos comunitarios y sociales, fuera de la estricta revisión literaria decimonónica a la que el teatro estaba sujeto. Es significativo que esta novedosa intención sistemática haya tenido una puntual resonancia en los esfuerzos experimentales de creadores escénicos como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Julian Beck y Robert Wilson, entre otros.

Lo anterior también reubicó el sitio que el fenómeno teatral tenía hasta entonces en la historia, es decir, ayudó a reconocer que el teatro tuvo su propio desarrollo, su propia vida en diferentes regiones de Europa, Asia, África y América, en tiempos fragmentados, fuera de una línea continua e infalible de evolución de cultura en cultura y a través del tiempo.

La terminología derivada de la *representación* permitió revisar de otras maneras una fenomenología que rebasaba el estudio de la textualidad dramática y escénica, hasta entonces aceptada. Existió, sin duda, una saludable ruptura epistemológica con referencia al estudio sistemático (y la creación) del teatro, para poder ubicarlo ya no como un simple divertimento, sino como parte integral del conocimiento humano.

En ese sentido es importante reconocer que también las diferentes visiones de la filosofía han aportado, en gran medida, elementos para comprender el constructo mismo del fenómeno escénico teatral.

### *Filosofía y representación*

La filosofía ha tenido, desde sus más remotos inicios, una natural curiosidad sobre la naturaleza de la condición humana, en específico, una necesidad de explicar su capacidad para crear o recrear realidades paralelas a la existencia misma. El primer acercamiento al concepto de la representación en el pensamiento griego lo podríamos distinguir en la célebre alegoría de la caverna expuesta por Platón en *La república*. Sin embargo, el propio filósofo establece que esta característica humana es parte de la *mimesis*; no existe en sí una denominación específica de “representación”, sobre todo porque esta palabra proviene de una construcción gramática de origen latino. Por su parte, Aristóteles también se apoya en el término *mimesis*, aplicándolo dentro de su descripción de la tragedia como la “reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje” (2000: 8-9). Por lo tanto, tampoco está dentro de su panorama el concepto de *representación*, sino más bien se concentra en la descripción de un proceso complejo de escenificación, a lo cual regresaremos más adelante. Sin embargo, Alcántara Mejía puntualiza con gran oportunidad que:

La oposición fundamental entre las maneras de concebir la realidad de Platón y Aristóteles, el uno como copia de la idea y el otro como res, la cosa verdadera, explica por qué no se puede confundir el concepto de mimesis platónico con el aristotélico, como frecuentemente se hace, y por qué la traducción aristotélica más correcta es *representación* (2002: 57-58).<sup>1</sup>

Tiempo después, a finales del siglo IV de nuestra era, el interés por explicar la representación es retomado en las sugerentes propuestas filosóficas de san Agustín, quien en sus *Confesiones* plantea una serie de pasajes donde intenta definir al alma desde su esencia, su tiempo y su tensión, como una parte sustancial del cuerpo y como un elemento de interacción dentro de un particular proceso que podría remitirnos a la condición humana de la representación. San Agustín, en sí, no maneja el término ni el concepto ya que para sus propósitos no era necesario. Sin embargo, en el capítulo V del Libro Undécimo, titulado “Producción humana y creación de la nada”, el mismo filósofo declara:

Mas ¿cómo hiciste el cielo y la tierra y qué máquina empleaste para una obra tan grandiosa? Porque no ha sido como el hombre artesano, que forma un cuerpo de otro cuerpo al arbitrio de su alma, capaz de imponer, hasta cierto punto, la forma que percibe dentro de sí misma con la vista interior [...], e impone una forma a una cosa que ya existe y que posee lo que hace falta para ser, por ejemplo, a la tierra, a la piedra, a la madera, al oro, o a cualquier otra materia de este género (1995: 189).

<sup>1</sup> En este sentido, recomendamos ampliamente el ensayo de Alcántara “Hacia una estética de la teatralidad: reinterpremando a Aristóteles” (Alcántara Mejía, 2002: 43-87), el cual hace un fino análisis sobre los múltiples problemas de reinterpretación que se han planteado a lo largo de la historia con respecto a las propuestas filosóficas de Aristóteles contenidas en su *Poética*.

Aunque en el capítulo XVIII del Libro Undécimo (“El pasado y el futuro están presentes en las representaciones de nuestra mente”) san Agustín propone un paso aún más complejo: “Por lo demás, cuando se cuentan cosas verdaderas como pasadas, sácense de la memoria, no las cosas mismas que pasaron, sino las palabras concebidas partiendo de las imágenes que ellas grabaron en el espíritu, como huellas, al pasar por los sentidos” (1995: 196).

En otros pasajes de la misma obra, san Agustín declara que cuerpo y alma (desde su reinterpretación platónica) se conjugan en una fascinante dinámica donde uno cultiva al otro para lograr una perfección espiritual. Sin embargo, no deja de inquietar que el mismo Agustín haya expuesto en los primeros pasajes de esta obra su participación como espectador teatral de su tiempo: “Atraíanme las representaciones teatrales,<sup>2</sup> repletas de imágenes de mis miserias y de incentivos de mi fuego” (30). Y añade: “en aquel entonces participaba en el teatro del gozo de los amantes, cuando torpemente gozaban el uno con el otro, por muy imaginarias que fuesen esas acciones en la representación escénica” (31). Los pensamientos anteriores los inscribe dentro de su reflexión filosófica sobre la misericordia y el amor, pero permiten atrapar la atención sobre la estrecha relación que este proceso reflexivo del filósofo cristiano tuvo con respecto a las inquietantes acciones escénicas del teatro.

Es muy probable que haya sido hasta el siglo XIX cuando el término *representación* se comenzó a manejar de manera explícita por la filosofía, principalmente en el trabajo de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*, publicado en 1819. Esta obra consolida lo que posteriormente discutirá la filosofía moderna con respecto a la noción de todo aquello que rodea al ser humano como parte de su esen-

<sup>2</sup> En el texto latino original: “Rapiebant me spectacula theatrica”.

cia: la realidad existente representada a través del objeto y del sujeto, definición no tan lejana al pensamiento agustiniano. A partir de esta premisa, la filosofía occidental generó diversas interpretaciones que, más tarde, fueron retomadas, por ejemplo, por Sigmund Freud en su trabajo teórico terapéutico.

El advenimiento de las artes cinematográficas a principio del siglo xx impulsó en Walter Benjamin la consolidación de una serie de reflexiones que plantean un cambio de paradigma: de la representación a la reproducción, es decir, la evidencia de un cambio de soporte que permite, desde su propia tecnología, la reiteración de una proyección de imágenes en movimiento. Lo anterior cambió indudablemente la recepción de aquello que se representa, ahora bajo la intermediación de un elemento técnico.

Para Benjamin, el espectador podrá seguir la narración de una historia, sin embargo, las acciones no están siendo representadas en escena, sino que han sido capturadas en una fina película de celuloide que, proyectada en un lienzo blanco, emana imágenes en movimiento: allí se encuentran ahora las acciones “imitativas”, dentro de un novedoso discurso que permite recrear la mirada panorámica y la intromisión en diferentes espacios gracias a la capacidad técnica de una lente. Esta característica aproxima al cinematógrafo a la narrativa como género, mucho más que el propio drama, por las limitantes que la propia escena teatral tiene como resolución técnica. Ante ello, Benjamin sostiene entonces que

el espectador de cine evalúa y juzga sin tener contacto personal con el actor. No hay otra relación de empatía con el actor que la que pueda entablar la cámara. El espectador asume así la actitud de la cámara: somete a prueba, evalúa. Actitud, ésta, que no es la más adecuada para apreciar los valores culturales (2010: 31).

La propuesta crítica de Benjamin en su ensayo es la de no dejar de observar la manera como la humanidad se encuentra en un novedoso proceso dialéctico, donde la imitación y la representación comienzan a ofrecer espacio a una nueva disposición de relacionarse ante la ficción: la reproducción mecánica.

Dentro de este breve recorrido es importante destacar la voz de Jacques Derrida, quien, desde su perspectiva hermenéutica y deconstructivista, en varios escritos expuso la figura del desdoblamiento, como en su libro *La diseminación* (1975), es decir, la manera en que el pensamiento humano tiene la capacidad de fijar imágenes en su mente a partir de una primera impresión vivida en la naturaleza. Esa imagen produce un doble cuando es recuperada para generar otra y representarla (como otro doble) en otro tiempo y en otro espacio. Derrida, de esta manera, sintetiza, dentro de un modelo complejo, las categorías de *mimesis* y *representación* que la filosofía ha desarrollado a través de su propia historia. Al presentar en específico sus ideas sobre el libro como objeto cultural, Derrida afirma que:

Doble derivado de una imagen primera, imagen, imitación, expresión, representación, el libro tiene su origen, que es también su modelo, fuera de sí: la “cosa misma” o esa determinación de lo que es que se llama “realidad”, tal como es o tal como es percibida, vivida o pensada por quien describe o quien escribe. Realidad presente, pues, o realidad representada, esta alternativa deriva a su vez de un modelo anterior (1975: 67).

El ensayo de Derrida permite recuperar las ideas ya expuestas en su ensayo *De la gramatología* —publicado en 1967—, que podrían insertarse dentro de una propositiva y novedosa noción de *representación* tanto en la historia como en las artes mismas. Resulta factible y oportuna la aplicación del modelo de desdoblamiento en el análisis de las huellas como

testimonio de los actos humanos y, por naturaleza, en el complejo proceso de la representación.

Noël Carrol, en su obra *Filosofía del arte*, de 1999, dedica parte de su estudio al problema de la representación desde la filosofía analítica contemporánea. En un capítulo introductorio dedicado al arte y a la representación, Carrol hace desplegar la idea de la representación a través de la historia misma de la filosofía, a partir de un repaso de los conceptos de la imitación, la reproducción, la representación y la interpretación. El extenso ensayo de Carrol integra también las artes figurativas con otras expresiones, como las artes escénicas, lo que le permite mostrar la problemática de la definición de representación dentro de un procedimiento complejo e inherente al pensamiento; de esta forma se genera una observación crítica de las manifestaciones creativas contemporáneas. La propuesta de Carrol es un paso más para distinguir aquellos puntos de interconexión que la filosofía y el arte han tenido en su devenir y la manera en que la propia filosofía ha requerido de las expresiones culturales para poder explicar fenómenos inherentes a la condición humana, entre ellas, sin duda, el caso de las artes escénicas.

### *La representación en la historiografía teatral*

Pero atendamos ahora a los ejemplos de *representación* que podríamos distinguir a través de la historia del teatro. Este tópico podría parecer natural y parte esencial de la definición misma de las artes teatrales, sin embargo, resulta indicativo que la denominación *representación* podremos localizarla de manera más reciente de lo que imaginamos.

El horizonte de la historiografía teatral debe ser observado de manera crítica, pues gran parte de ella ha sido articulada de dos maneras: desde la historia de la literatura dramática y a la sombra de la totémica visión de una historia eurocentrista

y lineal. Recuperar una historiografía del teatro y de las artes escénicas requiere de una revisión cuidadosa de los acontecimientos escénicos vividos en cada región y en cada comunidad, dentro de la compleja labor de recuperación de un hecho efímero. Por lo tanto, es necesario atender los formatos, los espacios, los creadores, las audiencias, los aprendizajes y las resonancias que cada acontecimiento teatral ha tenido en diferentes momentos de su historia. Por otra parte, la construcción de una historiografía teatral conlleva la organización heurística de sus diferentes tipos de fuentes documentales.

Resulta revelador, de primera instancia, la particular fortuna del descubrimiento de los diferentes testimonios del teatro, lo que ha ido revelando, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, la discontinuidad de una posible línea evolutiva en el devenir del teatro mismo (García, 2011). Un ejemplo específico es la tardía publicación de las tragedias griegas, apenas a finales del siglo XIX, cuando durante siglos sólo se podían referir estas obras a partir de aquellas referencias que difundieron los testimonios del mundo de la latinidad en la Europa renacentista (Alcántara Mejía, 2002: 45-49).

Para el objetivo de este ensayo retomamos algunos casos que pudieran ofrecer pistas sobre la presencia (o ausencia) del término *representación*, no sin antes acudir a los puntos de partida de la invención griega del teatro y, posteriormente, a otros ejemplos significativos para nuestro propósito.

Retomemos lo expuesto en la *Poética* por Aristóteles, pero ahora desde la perspectiva de la escena teatral. Para la historia del teatro, el testimonio ofrecido por Aristóteles en su obra resulta de una gran valía; es la expresión privilegiada de un espectador teatral que observa la tragedia y la adopta como un instrumento para reflexionar sobre los hechos y la condición del ser humano. Para Aristóteles, la tragedia es un acontecimiento especial que permite la imitación de acciones humanas en conflicto, en un espacio donde conviven audien-



cia (teatro) y actores (escena). Para confrontar estas acciones de un ámbito al otro, es necesario consignar múltiples características formales con la capacidad de generar identificación o catarsis. Sin embargo, el término *representación* no se encuentra como concepto en el mundo griego clásico, toda vez que la palabra, como la reconocemos, es un constructo latino que indica otro fenómeno: volver a hacer presente algo que ya ha sido.

En su momento y circunstancia, el poeta romano Horacio, al reflexionar sobre la escena teatral en sus *Epístolas a los Pisones* (ca. 20 a. de C.), tampoco acude a la representación como concepto puesto que sus ideas están dirigidas a la preocupación sobre lo que los artistas deberán atender, a través de sus obras, con respecto a la imitación de la naturaleza. No olvidemos que Horacio escribe a una enorme distancia de tiempo, espacio y objetivos del trabajo de Aristóteles, lo que elimina la tendencia a insistir en una línea de influencia entre estos dos pensadores.

Los formatos escénico-teatrales que distinguimos en esa enorme larga duración de la historia occidental denominada Edad Media permiten valorar las propuestas que, desde la complejidad cultural de este tiempo, surgirán como necesidades puntuales de un sistema ideológico: el cristianismo. “Cada sociedad, cada periodo histórico, cada cultura, expresa, consciente o inconscientemente, una ‘idea de teatro’ determinada. Sin embargo, una noción de teatro como proceso complejo y reconocible, como actividad estructurada, es prácticamente desconocida para las sociedades medievales” (Massip, 1992: 13).

Desde el drama litúrgico hasta las profusas escenificaciones religiosas y profanas que habitarán la Europa medieval serán valiosos testimonios de múltiples resoluciones que las diferentes comunidades generarán como necesidades de expresión y transmisión de su propia identidad. En este

amplísimo panorama tampoco contamos con un referente conceptual de la representación: *drama litúrgico*, por ejemplo, es una denominación de fines del siglo XIX, como lo anota Luis Astey en su estudio introductorio. Por otra parte, la denominación *sacra rappresentazione* surge hasta mediados del siglo XV en Italia, supuestamente bajo fuerte influencia de la interpretación de los filósofos clásicos, aunque existe la posibilidad de que el término haya surgido de manera reciente con la influencia hegeliana en el mundo filológico italiano, como sucedió por lo consignado por Astey. En este sentido, también hacemos notar que en la España del siglo XV contaremos con una pieza escrita por Gómez Manrique, denominada *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. Es posible entonces que tanto la experiencia italiana como la hispana hayan sido propicias para integrar el término *representación* como el más remoto ejemplo de las escenificaciones del mundo renacentista del teatro occidental.

Los estudios del teatro medieval de las últimas décadas también se han involucrado en la oportuna discusión sobre la manera de identificar como *representaciones* (o no) aquellas manifestaciones que hasta ahora se han recuperado documentalmente de este largo periodo. Lo anterior ha aportado múltiples posibilidades de definición de los diferentes formatos escénicos surgidos durante casi diez siglos de historia europea. Dentro de la terminología de la escenificación teatral medieval, tanto en la historiografía como en la documentación especializada, es posible distinguir palabras como *ordo*, *exemplum*, *ludi*, *auto*, *juego*, *comedia*, *momo*, *farsas* y otras, pero no será tan evidente el uso del vocablo *representación*. Aceptemos que cada tiempo y cada experiencia teatral sea denominada por su propia comunidad o bien por la mirada especializada de la crítica, años o siglos después. Coincidimos con Massip cuando señala: “Lo específico del *espectáculo* teatral reside en que la comunicación

viene absolutamente condicionada por el lugar y tiempo en que se produce. El acontecimiento teatral nace y muere con su mostración” (1992: 10).

Resulta pertinente observar, en el desarrollo de su historia, las diferentes maneras en que el teatro genera sus propias invenciones. El mundo clásico griego generó el drama y el aparato escénico teatral; el medieval, aunque condenó al teatro latino, inventó un formato de escenificación para sus propios fines religiosos; la época renacentista intentó recuperar y reconstruir lo desarrollado en el ámbito cultural mediterráneo y produjo formatos ideales o equívocos, como lo fue la ópera.

Alrededor y cercano a las tareas enciclopédicas del siglo XVIII, observaremos cómo la filosofía misma recurre a la nostalgia del teatro clásico para explicar el carácter humano. El drama es separado de su teatralidad para convertirlo en un género limpio de la literatura, lo que promueve que ahora sus intérpretes se desplacen en la escena para “recitar”, para “bien decir” un texto, escrito enfáticamente para ser expuesto en escena, no para imitar las acciones humanas. Es por ello que el propio Diderot, en *De la poesía dramática*, de 1758, especifica que: “La pantomima es el cuadro que existía en la imaginación del poeta, cuando escribía y deseaba que la escena lo mostrara en cada representación” (*apud* Pavis, 1983: 425). En consonancia con lo anterior, Hegel promulga posteriormente en su *Estética* lo siguiente: “si el arte teatral se limita a la recitación, a la mímica y a la acción, es porque la palabra poética continúa siendo el elemento determinante y dominante” (*apud* Pavis, 1983: 424).

La representación (su denominación y su fenomenología), por lo tanto, se integrará desde el siglo XIX de manera más enfática al mundo de la filosofía moderna que al del teatro propiamente dicho. Sin embargo, el vocablo *representación* comenzará a tener sentido con respecto al quehacer profesio-

nal desde su estudio y reflexión. Robert Aribached ofrece la siguiente y oportuna definición:

La notion de représentation, prise littéralement, implique à la fois l'idée de donner présence par délégation à une entité préexistante et la possibilité de reproduire cette incarnation un nombre indéterminé de fois, à l'identique ou par un nouveau transfert d'images, devant une personne ou un public qui le reçoit (*apud* Corvin, 1998: 1389).<sup>3</sup>

Por su parte, Gabriel Weisz explica e identifica, desde la perspectiva antropológica, cómo distinguir la mimesis de la representación:

En el ser humano, el mimetismo toma varias formas, que van desde la incorporación de aspecto y conducta animal hasta el simulacro de personalidades que gozan de alta jerarquía tanto en tribus aborígenes como en la sociedad actual; evidentemente se incluye la representación que entre un sinnúmero de manifestaciones se expresa a través del teatro (1986: 24).

Volvamos a las ideas iniciales del presente ensayo. El concepto de representación será retomado para el estudio y la definición en el arte teatral hasta la década de los sesenta del siglo xx por antropólogos, psicólogos y sociólogos, como una forma de consolidar una herramienta epistemológica que pudiera explicar diferentes acciones del ser humano en su yo interno y en su entorno social. Singularmente, las proféticas reflexiones de Antonin Artaud (Zorrilla, 1977) se verán reflejadas a fines del

<sup>3</sup> “El concepto de representación, tomado literalmente, implica tanto la idea de dar presencia por delegación a una entidad preexistente como la posibilidad de reproducir esta encarnación un número indeterminado de veces, de forma idéntica o mediante una nueva transferencia de imágenes, frente a una persona o audiencia que lo recibe” (traducción del autor).

siglo xx en diversos experimentos en todo el mundo, dentro de un rescate y reconsideración de formatos escénicos comunitarios fuera del rango occidental, como vemos en el caso del autor Gabriel Weisz: “La teoría de la representación retoma aquellos fenómenos que se encuentran en cercanía liminal con el teatro [...] evalúa estructuras afines a las encontradas en el teatro, pero no reglamentadas por los mismos principios espaciales, temporales ni narrativos (1986: 41).

Los creadores exploran y dirigen su mirada a los formatos teatrales tradicionales de Oriente, así como a las expresiones rituales africanas, mesoamericanas y sudamericanas. La escenificación se diversifica y, a la par, el arte teatral se estudia sistemáticamente en las universidades, haciendo posible una construcción más sólida del conocimiento escénico.

La *representación*, el *representante* y la *representacionalidad* se integran a la terminología teatral para caracterizar la actitud humana de escenificación, dentro de un modelo teórico más adecuado y, sobre todo, más amplio para su estudio, no importando fronteras espaciales, temporales y culturales. En México, esta reflexión se integró en los trabajos del Seminario de Estudios Etnodramáticos a finales de los años setenta del siglo pasado, con la coordinación de Óscar Zorrilla en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.<sup>4</sup> Varios fueron los ejes de trabajo del seminario, principalmente la lectura de las propuestas teórico-metodológicas de Turner, Duvignaud, Jean-Marie Pradier y Richard Schechner.

Una publicación que sintetizó en gran medida el espíritu de este seminario es *El juego viviente* (1986) de Gabriel Weisz, uno de los integrantes más sólidos del grupo de trabajo. Este ensayo es una pertinente y lúcida recuperación sobre

<sup>4</sup> Óscar Zorrilla había realizado estudios en letras francesas. Su tesis de doctorado fue publicada por la UNAM con el título *El teatro mágico de Antonin Artaud* (1977).

el tema de la representación, en donde despliega con minuciosidad la actitud lúdica del ser humano desde los procesos miméticos hasta su actitud representacional: “a diferencia de varios estudios sobre el rito como fenómeno de representación, análogo al teatro, nosotros recurrimos al término ‘representacional’ que no puede ser sinónimo del teatro ya que obedece a diferencias de fondo” (Weisz, 1986: 61).

En resonancia con este grupo de trabajo, y a propósito, intercalo ahora un ejemplo cercano a mi incipiente experiencia académica que convivió con esos tiempos de cambio de paradigma: el ensayo “Los espacios escénicos en Tikal” (García Gutiérrez, 1985), resultado natural del seminario. Este trabajo se encontraba dentro de la discusión sobre cómo distinguir aquellos espacios urbanísticos de las antiguas culturas mesoamericanas que pudieran tener una analogía con las soluciones arquitectónicas establecidas en el mundo clásico griego. Era un tiempo de redefiniciones, en donde los términos occidentales (escena, actor, proscenio, escenografía) dejaban de tener validez por la distancia temporal y por una imposición eurocentrista. La pregunta que se produjo fue ¿cómo intentar identificar aquello que se encontraba en territorios extraños y externos a la propuesta historicista de los orígenes grecolatinos? De manera oportuna, las herramientas teórico-metodológicas de la antropología permitieron ampliar el horizonte epistemológico de mi tarea, lo que propició proponer que, en esencia, las culturas del mundo (entre ellas las mesoamericanas) se habían desarrollado dentro de un amplio y complejo proceso de representación, en donde se encontraba, como discreto subconjunto, la invención cultural del teatro en Grecia. Aunque la principal observación que se hizo a este trabajo fue que la terminología occidental (“espacios escénicos”) debía reconsiderarse dentro del concepto de la representación, el artículo también cumplió el cometido de ofrecer otra vía de

reconstrucción e interpretación de un espacio urbano como posible explicación de expresiones análogas al teatro en el mundo mesoamericano.

Dentro de la sistematización y exploración de la representación como elemento de estudio, resaltan los trabajos escénico-teóricos de Richard Schechner, quien desde su cátedra en la New York University profundiza y presenta una serie de reflexiones con respecto al concepto de representación desde la problemática misma de su definición lingüística en inglés. En su libro *Estudios de la representación (Performing studies)*, el segundo capítulo, llamado “¿Qué es la representación?”, está dedicado a explorar el problema mismo del enunciado verbal *to perform*, lo que podría desorientarnos si lo leemos literalmente en la traducción.<sup>5</sup> Sin embargo, la claridad de la exposición de Schechner permite comprender las propuestas teórico-metodológicas sobre las características que encuentra en la denominación, el concepto y las diferentes aplicaciones que fue trabajando durante décadas con sus alumnos universitarios.

De manera significativa, la representación se fue integrando de manera natural en las reflexiones contemporáneas del teatro y de las artes escénicas, por lo que se pudieron manejar los términos *representación*, *representacional* o *representacionalidad* dentro de nuevos acercamientos a distintos procesos escénicos que ahora es posible observar en situaciones no teatrales, en aquellos que las comunidades han preservado o desarrollado. El estudio de estos eventos ahora es tratado con otras categorías, que tienen como antecedente esta manera de abordar el análisis de un acontecimiento escénico desde la performatividad.

<sup>5</sup> El propio traductor de la edición utilizada aclara, a pie de página, la dificultad de hacer una traducción literal del concepto y decide manejar el término en inglés (Schechner, 2012: 58, nota 1).

En el asomo de la era de la complejidad, los creadores contemporáneos de la escena ahora discuten y experimentan nuevos formatos de representación y de convivencia con nuevas generaciones de audiencias. Al trabajo de Schechner, la escena contemporánea fue incorporando propuestas puntuales sobre la teatralidad, la posdramaticidad, la escena expandida y intermedialidad, las cuales continúan aquellas intenciones desarrolladas por diferentes áreas del conocimiento durante el siglo xx para poder identificar, de manera amplia, las expresiones escénicas que se siguen desarrollando en nuestro entorno.

El concepto de la representación, visto desde las artes escénicas, sigue siendo un tema pendiente y un material valioso para los estudios humanísticos, toda vez que el concepto ha traspasado las fronteras epistemológicas de la filosofía y la teatrología, para incorporarse también en las ciencias sociales y en las ciencias exactas. Con este escrito intento abrir, a partir de la revisión del concepto de la representación, la posibilidad de transitar de manera transversal por diferentes áreas del conocimiento y desde la zona explicativa de la historia del teatro.

### *Bibliografía*

- ABIRACHED, Robert, 1998. "Représentation (esthétique de la)". En Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse, 1389-1391.
- AGUSTÍN, San, 1995. *Confesiones*. México: Editorial Porrúa (Sepan cuántos... 142).
- ALCÁNTARA Mejía, José Ramón, 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- ARISTÓTELES, 2000. *Poética*. México: UNAM.
- ASTEY V., Luis, 1992. *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*. México: El Colegio de México / CONACYT / ITAM.



- BENJAMIN, Walter, 2010. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- CARROL, Noël, 2016. *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*. México: Secretaría de Cultura / UNAM.
- DERRIDA, Jacques, 1967. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 1975. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DUVIGNAUD, Jean, 1981. *Sociología del teatro*. México: FCE.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Armando, 1985. "Los espacios escénicos en Tikal". *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana* 6 (noviembre): 69-86.
- GARCÍA, Óscar Armando, 2011. "Los complejos rastros del cuerpo teatral". *Investigación Teatral*. Segunda época, vol. 1, núm. 1 (primavera): 9-22.
- HORACIO, 1995. *Odas y epodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. México: Editorial Porrúa (Sepan cuántos...4).
- MASSIP, Francesc, 1992. *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.
- PAVIS, Patrice, 1983. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- PLATÓN, 1988. *La República*. México: UNAM.
- SCHECHNER, Richard, 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2012. *El mundo como voluntad y representación*. México: FCE.
- TURNER, Victor, 1988. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- WEISZ, Gabriel, 1986. *El juego viviente*. México: Siglo XXI.
- ZORRILLA, Óscar, 1977. *El teatro mágico de Antonin Artaud*. México: UNAM.

---

# REPRESENTACIÓN DE “LO MEXICANO” EN LA DANZA DE AMALIA HERNÁNDEZ: CONSTRUYENDO IDENTIDAD

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información de la Danza (CENIDI Danza) “José Limón”, INBA

## *La búsqueda*

Desde la llegada de la danza escénica a la Nueva España, a finales del siglo XVIII, los maestros provenientes de Europa crearon obras con “espíritu” local. En el siglo XIX se mantuvo esa tendencia y las *ballerinas* mexicanas subieron a sus zapatillas de puntas para interpretar el *jarabe tapatío*, que desde entonces se encaminaba a convertirse en “jarabe nacional”. Esta danza escénica implica la formación técnica del cuerpo según las normas académicas y tiene una vocación artística, es decir, está destinada a la mirada y el deseo del otro.

En 1919 llegó a México la *ballerina* más famosa del mundo: Anna Pavlova y pidió a las tiples que le montaran precisamente ese *jarabe tapatío*, que se convirtió en un éxito legendario. Aquella obra coreográfica, llamada *Fantasía mexicana* (coreografía de Eva Pérez Caro, música de Manuel Castro Padilla, escenografía de Adolfo Best Maugard), produjo una discusión entre artistas e intelectuales, quienes deseaban impulsar la creación de una danza nacional semejante a la de los ballets rusos: basada en la técnica del ballet, pero retomando leyendas, costumbres e imágenes mexicanas (Tortajada, 1995: 45).

Varias fueron las coreógrafas mexicanas que trabajaron en ese sentido, pero no utilizaron el ballet para sus obras, sino la nueva corriente que desde finales del siglo XIX ha-

bían desarrollado las mujeres en el mundo occidental, con la cual revolucionaron la danza, a la mujer y al cuerpo: la danza premoderna. Ejemplo de esto fueron las estilizaciones que crearon Xenia Zarina, Yol Itzma o Sergio Franco, siguiendo la línea de Denishawn, que mostraban el cuerpo moderno en reconstrucciones arqueológicas de las formas prehispánicas.

Otra expresión premoderna fueron los ballets de masas creados por las hermanas Nellie y Gloria Campobello, especialmente el grandioso *Ballet simbólico 30-30* (m. Francisco Domínguez, esc. Carlos González, 1931), que se convirtió en “emblema de la patria revolucionaria”. Se componía de tres partes: *Revolución*, *Siembra* y *Liberación*, y tenía la participación protagónica de la mujer como sujeto transformador de la sociedad (Tortajada, 2001: 278).

Muchos de esos esfuerzos eran casi independientes y con mínimo apoyo gubernamental, pero en 1932, luego de varias propuestas y largas discusiones, se fundó la primera escuela oficial del país, la Escuela de Danza (ED) del Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP). A diferencia de los maestros de danza, cuyo objetivo principal era formar bailarines para lanzarlos al foro, su primer director, el pintor Carlos Mérida, propuso que el trabajo estuviera basado en la investigación. Rechazaba el arte “caduco” de los ballets rusos y postulaba que debía impulsarse la creación de una danza nacionalista que fundiera el arte autóctono con las nuevas necesidades expresivas (Mérida, 1934).

A pesar de ello, la ED sí estableció la técnica del ballet como formativa, pero ésta se conjuntó con las enseñanzas de baile mexicano, danza española y danza premoderna. Esa fue la formación que recibió la primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas que se desarrollaron en la danza moderna nacionalista, como Amalia Hernández.

También asimilaron la diferencia entre danza y baile.<sup>1</sup> A la primera se le llamaba de “grupo aborígen” (Carlos Chávez) o “danzas rituales” (Carlos Mérida), y al baile, del “grupo mestizo o criollo” (Chávez) o “danzas regionales o mestizas” (Mérida) (Tortajada, 1995: 73-74). Todos entendieron la necesidad de investigar esas formas “puras” del “cuerpo sagrado” de los indígenas, como lo llamaron las Campobello (1940: 7-15), para descomponer el movimiento, identificar el usado por los danzantes o bailarines, los diseños empleados (en el cuerpo y el espacio), las actitudes, cadencias y ritmos.

En 1939 el panorama dancístico mexicano se modificó gracias a la llegada de dos bailarinas, maestras y coreógrafas estadounidenses: Anna Sokolow y Waldeen, quienes trajeron los conceptos de la danza moderna. Fue Waldeen quien dio inicio a esa danza con tendencia nacionalista con su obra *La Coronela* (1940), creada en colaboración con un gran equipo para el Ballet de Bellas Artes del DBA, entre ellos Seki Sano.<sup>2</sup> La nueva línea supo “transformar el fenómeno de nuestra

<sup>1</sup> La danza se realiza en “un contexto ceremonial, por lo general con significación, función y carácter mágico-religioso. Su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos establecidos por la tradición”. Para su realización “es indispensable la presencia de una compleja organización”. El baile se ubica en “un contexto de carácter profano, recreativo y generalmente propicia las relaciones entre hombres y mujeres [...] sigue patrones de movimiento y formas musicales definidas, admite relativas variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación [...] no requiere de formas complejas de organización” (Sevilla, 1990: 79). Otro punto más: la danza es casi exclusivamente ejecutada por varones, y éstos interpretan a los personajes femeninos en travesti. En el baile participan parejas hombre-mujer.

<sup>2</sup> Los créditos de *La Coronela* son: coreografía de Waldeen; música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo; instrumentación de Candelario Huízar; libreto de Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano; basada en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta; escenografía y vestuario de Fernández Ledesma; máscaras de Germán Cueto). (ver Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, PBA, México, 23 de noviembre de 1940).

vida, la vida mexicana, en un fenómeno estético”.<sup>3</sup> De nuevo, la mujer apareció como centro de la historia (de manera muy semejante a lo hecho en el 30-30): proyectó una imagen de belleza y poderío de la revolucionaria con sus cananas cruzadas al pecho, y con paso firme atravesando el foro con una carabina; era el símbolo de la nueva nación.

Tales imágenes de danza, mujer y nación fueron recuperadas por Amalia Hernández, quien de adolescente participó en el 30-30 como alumna de la ED y más tarde en *La Coronela* en los años cincuenta. Esta es la efígie que incluso hoy la acompaña, pues además de bailarla, la hizo suya al recuperarla en su obra *Revolución* (1960), con el personaje de Juana Gallo, con el que fundamentalmente se le identifica como intérprete y creadora.<sup>4</sup>

En 1947 Amalia realizó su primera coreografía, considerada de “danza pura”, llamada *Sonatas* (m. Scarlatti, diseños Juan Soriano), un trío que recreaba *La primavera* de Botticelli.<sup>5</sup> La presentó con la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del recién formado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, 1946), cuya creación fue resultado del proceso de modernización del alemanismo.

Dos años después estrenó *Sinfonía india* (m. Carlos Chávez, diseños y libreto Federico Silva), ahora sí de franca tendencia nacionalista, que retomaba “las formas plásticas de los sellos prehispánicos y procuraba seguir el vigoroso y sobrio estilo de sus ritmos”, según el programa de mano.<sup>6</sup> Amalia optó por una obra mexicanista que recuperaba una leyenda azteca en la que intervenían dioses y mortales. Narraba una historia de manera lineal (el mito de Tláloc y Chal-

<sup>3</sup> “Hablando de *ballet*”, D.F. (27 nov. 1954).

<sup>4</sup> Posteriormente retomó la música original de *La Coronela* para su obra *Homenaje a López Mateos* (1964).

<sup>5</sup> Programa de mano de la ADM, PBA, México, 6 de diciembre de 1947.

<sup>6</sup> Programa de mano de la ADM, PBA, México, 7 de diciembre de 1949.

chiuhtlicue), ilustrando el guion con la danza y la música; es decir, se apoyaba en la palabra y la describía-reproducía con el movimiento y el sonido, basándose en vestigios de la cultura mexicana.

En 1950 llegó a la Dirección de Danza del INBA Miguel Covarrubias, quien encabezó un trabajo que logró el máximo desarrollo de la danza moderna mexicana con aportaciones de equipos multidisciplinarios de artistas. Su propuesta era muy concreta: seguir la ruta de la pintura y la música, y plegarse a “la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”. Debería ser una danza nueva, no folclórica, y señaló que ésta podría usarse, pero “no para ‘mejorarla’, sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad” (Covarrubias, 1952: 112). Esto significó la ruptura de Amalia Hernández con el INBA, porque su propuesta dancística se encaminaba precisamente en dirección contraria a la estipulada por Covarrubias. Ya separada del medio oficial, promovió la creación del Ballet Moderno de México, que ella financió, pero la dirección recayó en Waldeen. En marzo de 1952 esta compañía se presentó en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y Amalia estrenó la obra que más tiempo ha permanecido en el repertorio mexicano y que fue el motivo de su salida de la ADM, *Sones michoacanos*, creada según su idea original y con apoyo de Waldeen. Esta obra tenía música popular proveniente de Apatzingán, Michoacán, ejecutada por el Trío Los Aguillillas; por su parte, el vestuario estuvo a cargo de la norteamericana Dasha,<sup>7</sup> con quien Amalia trabajó de manera muy estrecha durante años.

*Sones michoacanos* recibió muy buenas críticas, incluso del exigente crítico Raúl Flores Guerrero, un rudo defensor del nacionalismo en la danza, quien habló de su “toque de gracia y brillantez” y del “alegre sonido metálico de las sonajas

<sup>7</sup> Programa de mano del BMM, PBA, México, 22 de marzo de 1952.

de dos bailarinas que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos” (Flores Guerrero, 1990: 25).

Amalia explicó en 1985 que fue la primera obra que hizo “inspirada en el folclor y desarrollada en una forma teatral [...], como espectáculo”; la hizo con la intención de rescatar “eso michoacano”, que ella consideraba “tan refinado, y al mismo tiempo tan sencillo”, pero a partir de “las técnicas, la coreografía y las luces” de la danza escénica. En su obra quiso mantener la “sensibilidad y refinamiento” originales para que la obra no perdiera “el carácter mexicano”, y que, a pesar de usar otras técnicas, “pudiera todavía pertenecer a Michoacán” (*apud* Reyna, 1985: 4-5).

Este es el tipo de danza que desarrolló: la folclórica escénica, que la convirtió en una artista central de la cultura moderna mexicana. Mucho se ha criticado esa apuesta, pero ella jamás afirmó que fuera danza tradicional, sino teatral y académica. Lo explicó comparándose con el pintor Rufino Tamayo, quien “pinta el colorido de México, formas que tienen fuerza como los nahuales. [Esa] idea la expresa no solamente en el color, no solamente copiándolo como si fuera una fotografía, sino interpretándola para que su fuerza crezca”. También hizo analogías con la música: “lo mismo ha hecho [Silvestre] Revueltas, en que los temas son tan mexicanos, pero logran una grandiosidad sinfónica [y] llega a todos los públicos”.

Y, efectivamente, nadie puede considerar las obras de Tamayo y Revueltas como pintura o música tradicionales ni folclóricas. Las juzgamos como arte contemporáneo. Así debería ser con la coreógrafa: ella hizo danza moderna “inspirándose” (recuperando, apropiándose, reelaborando) la tradicional; logró una síntesis para crear danza folclórica escénica, cuyos resultados estéticos, artísticos e ideológicos son diferentes a lo que se consideró “el auténtico” movimiento de

danza moderna. Por ello, hablamos de un género dancístico diferente y de gran vitalidad.

Es muy atinado el señalamiento de Amalia cuando menciona que ella, como Tamayo, no busca tomar una fotografía de la realidad (danza o plástica indígenas), sino interpretarla para representarla. Son expresiones muy similares a lo señalado por Jodelet, quien afirma que

representar es hacer un equivalente, pero no en el sentido de una equivalencia fotográfica, sino que un objeto [una danza, un cuerpo, un movimiento] se representa cuando está mediado por una figura. Y es sólo en esta condición que emerge la representación y el contenido correspondiente (*apud* Araya Umaña, 2002: 11).

Lo que sin duda realizó la coreógrafa.

### *Las obras y las estrategias*

Amalia Hernández estaba muy consciente de su trabajo: consideraba que su obra se apropiaba de la danza tradicional para reelaborarla y transformarla en escénica con una visión contemporánea. Con ese fin empleaba técnicas corporales modernas y del ballet, así como sus conocimientos de composición coreográfica (provenientes de la danza moderna). Para ella, su danza folclórica era el “desarrollo” o “acrecentamiento” de la fuerza de la tradicional a partir de las técnicas académicas: las de formación disciplinaria del cuerpo y de composición. Por eso es posible afirmar que siempre hizo danza moderna-contemporánea al reelaborar (no reconstruir) la danza popular.

Logró estos objetivos reproduciendo los movimientos de danzantes y bailarines en su propio cuerpo; los estilizó dentro de las técnicas académicas, retomó las enseñanzas de Seki



Sano en términos de establecer una dramaturgia como hilo conductor (y no concretarse a presentar una serie de pasos o bailes) e incorporó la música original, así como iluminación, escenografía y vestuario escénicos con ayuda de Dasha y otros especialistas.

La participación de Dasha fue central para el concepto plástico y “el sello” del BFM; el vestuario que diseñó y elaboró para las coreografías de Amalia Hernández cuentan

con gran sentido teatral, refinamiento y buen gusto, ha creado vestuario que no solamente ha sorprendido a los públicos, sino que ha dejado su huella en la danza folclórica mexicana no únicamente en la danza teatral sino en toda la danza que se practica en el país. Con gran visión, en lugar de sencillas diademas de flores y listones creó grandes tocados florales; las faldas las amplió dándoles alados vuelos; los hermosos bordados para ser vistos de cerca crecieron en contrastes y colores; las pelucas las usó para uniformar los conjuntos siguiendo la línea requerida para cada ballet, agregándoles los tocados para facilitar los cambios. Utilizó joyería profusa para enriquecer los atuendos, todo de un colorido deslumbrante y con el sello de su buen gusto (Segura, 1994: 164).

Para Amalia, la danza y las otras artes son medios de expresión del creador, quien se halla en busca de la perfección y trabaja por su deseo de “dar a los demás” (*apud* Reyna, 1985: 1). Para ella, no se trata de autenticidad, sino de creatividad y “acrecentamiento espectacular”; no se trata de una actividad colectiva ni tradicional, sino individual (del artista), que le brinda al otro, al espectador, su trabajo de calidad. Y así fue leído por las audiencias y los cronistas, como señala el testimonio de uno de ellos: “basándose en nuestro carácter nacional y el estudio del folclor, la historia y el espíritu de los pueblos de México”, Amalia Hernández disponía de la

danza escénica para “hacer de sus creaciones un fascinador espectáculo artístico imbuido de genuino espíritu popular y desarrollado sobre un alto nivel de perfección técnica”.<sup>8</sup>

Por ello Emilio Carballido consideró que el BFM era un “invento admirable de Amalia Hernández” y tenía “justificado el triunfo” por la calidad de sus bailarines y músicos (algunos de ellos “auténticos”); porque sus coreografías provenían de las fuentes originales “y se seguía el proceso de traducirlos a un lenguaje escénico posible y practicable”. Aunque

los antropólogos pueden quejarse; teatralmente es lo que es, un gran espectáculo a partir de elementos nacionales profundos que resulta de inmenso atractivo visual, que además informa de tradiciones y bailes que de otro modo el espectador nunca vería (Carballido, 2003: 443).

Carlos Monsiváis lo dijo en otros términos: al defender la calidad y “dignidad dancística” de la compañía, reconoció que “el espectáculo en ocasiones suele estar reñido con la fidelidad etnográfica” (*apud* Kuri Aiza, 2002). Y es sobre este punto que se ha dicho y escrito mucho, y hay numerosos comentarios en contra de la “autenticidad” de su propuesta escénica. Se le ha acusado de suplirla con “adulteración” y “mercantilismo” (Adam, 1960), de “falsificar la esencia del arte popular en aras de una vistosidad barata”,<sup>9</sup> de “robar” la danza a los pueblos originarios sin devolver nada a cambio,<sup>10</sup> de manipular su danza políticamente para tergiversarla e incluso influir en los contextos originales. Por otro lado, Amparo Sevilla señala: “Amalia Hernández ha sido la creadora de un estilo sumamente deformado de las danzas y bailes tradi-

<sup>8</sup> “México y sus danzas. Amplio repertorio en ballet”, *Cine mundial* (18 sept. 1960).

<sup>9</sup> “Otra vez el folklore”, *Política* (1 dic. 1961).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

cionales”, que ha sido retomado por otras compañías similares al BFM y por “los grupos de danzantes que realizan dichas expresiones en sus fiestas tradicionales” (Sevilla, 1990: 171).

Efectivamente, el impacto de Amalia y su obra ha llegado a muchas comunidades, que han hecho transformaciones palpables. Un ejemplo lo da Felipe Segura en cuanto a lo sucedido con los diseños de vestuario elaborados por Dasha. Para la coreografía *Tamaulipas* (1962), esta diseñadora conoció la indumentaria de hombres y mujeres, y evaluó sus diferencias: la de los primeros era “bella y elaborada”, mientras que la femenina carecía de “atractivo”. “Entonces hizo unos diseños utilizando gamuza café con adornos blancos. Quedó complacida, así se equilibraba la presentación de ambos sexos, pero tuvo una gran sorpresa cuando vio que sus diseños fueron adoptados como ‘traje regional’ por las tamaulipecas” (1994: 168).

Aun así (o quizá por su influencia), el “sello” Amalia Hernández fue muy aplaudido y estableció una empresa cultural única en Latinoamérica por su importancia, permanencia e impacto. El BFM ha realizado giras dentro de los circuitos más renombrados de teatros y festivales del mundo; se convirtió en emblema cultural de México y representante oficial de los gobiernos hasta la actualidad. Así ha sido desde los años cincuenta del siglo pasado, cuando surgió su compañía (1959) en el contexto de la ideología del nacionalismo revolucionario. Ésta era parte del discurso, pero haciendo referencia a una visión cosmopolita en la que el arte y la cultura nacionales eran (y siguen siendo) considerados embajadores eficaces en el mundo.

Es así porque la danza folclórica, nacionalista “por excelencia”, resemantiza la tradicional y se adecua a la nueva época; luego de pasar por los procesos de academización y espectacularización, se convirtió en una bella arte y promovió una imagen nacional (Sevilla, 1990) que apelaba a “la

fiesta mexicana”. Ésta se hizo cuerpo vivo en las representaciones escénicas de Amalia, lo que Monsiváis explicó en estos términos:

En el momento en que surgió el Ballet [Folklórico de México] estaba muy vivo el pensamiento de Octavio Paz [en *El laberinto de la soledad*, 1950] y la idea de que el mexicano en la fiesta se rebela, se exhibe, hace eclosión. La idea de Amalia fue corresponder a esa visión del mexicano y a esa riqueza y variedad de danzas populares con un Ballet que recogiese y sintetizase el proceso (*apud* Kuri Aiza, 2002).

Como parte de la fiesta, Amalia reprodujo los sistemas genéricos, pues en su danza había que presentar “la realidad y tradiciones”, o sea, la pareja heteronormal. Aunque en sus obras aparecen personajes como Juana Gallo, que encarna a la mujer revolucionaria, mayoritariamente incorporó imágenes de “fuerza y gallardía” para los hombres y de “coquetería” para las mujeres, como en *Jalisco*, la obra más conocida del repertorio folclórico, la cual utilizó Hernández (y, a partir de ella, todas las compañías mexicanas de danza folclórica escénica) como punto climático de su espectáculo.

Su repertorio fue clasificado por Felipe Segura en cuatro grupos: 1. los ballets prehispánicos,<sup>11</sup> 2. los de raíces prehispánicas, 3. los populares mestizos de diversión, y 4. los teatralizados (1994: 136-154).

En el primer grupo, que se refiere a la representación propiamente de danzas, éstas no pueden ser reproducidas para ser vistas; todas han desaparecido y los “rastros” los encontró

<sup>11</sup> Amalia Hernández, como Felipe Segura y el resto de artistas de la danza de su generación, usan el término “ballet” para referirse a una obra coreográfica, sin importar el género al que corresponda (ballet, danza moderna-contemporánea o folclórica). También lo utilizan como sinónimo de grupo o compañía dancística.

Amalia en códices, esculturas o cerámica. En éstos sólo aparecen imágenes estáticas que denotan movimiento, pero que no muestran transiciones ni dinámicas, de manera que Amalia las supuso y las creó —las representó— en obras como *Los hijos del sol* (1959), *Los dioses* (1963), *Los mayas* (1967), *Los olmecas* (1971) o *La Gran Tenochtitlan* (1982).

Su antecedente puede encontrarse en la obra *Sinfonía india* (1949). Su proceder fue semejante al de otros coreógrafos y coreógrafas de la danza moderna, como sucedió con la obra *Bonampak* (1951) de Ana Mérida; recuperar elementos de este último montaje da la posibilidad de comparar estrategias de ambas coreógrafas. *Bonampak* fue creada al furor de los recientes descubrimientos de los murales de esa ciudad maya y fue un pedido del gobernador chiapaneco a la coreógrafa, quien conjuntó a un amplio equipo de trabajo.<sup>12</sup> Éste partió de un “estudio científico y artístico” de la cultura maya (Luna Arroyo, 1959: 53), y, luego de comprender “el espíritu” de los murales, “había que encontrar símbolos, elementos plásticos y dinámicos capaces de traducirlos al lenguaje de hoy”; lo que les planteó el problema de la creación: “frente al respeto debido a la forma original, la necesidad artística contemporánea” (56). Observaron a los indígenas vivos de Chiapas, así como su indumentaria, colores, actitudes y movimientos; Sandi “aplicó la técnica sinfónica moderna para escribir la partitura, en la cual los instrumentos de viento y de percusión evocan la fanfarria que aparecen tocando los músicos en los murales”; Carlos Mérida “reprodujo y combinó el colorido, la rítmica, la esencia de la plástica maya” (56). En cuanto a la danza, Ana Mérida entrenó a los participantes, quienes no tenían ningún

<sup>12</sup> Los créditos de *Bonampak* fueron: coreografía de Ana Mérida, música de Luis Sandi, argumento y textos de Pedro Alvarado Lang, escenografía de Carlos Mérida, vestuario de Leopoldo Macías Báez y Ángeles G. de Macías, producción de Fernando Wagner.

tipo de formación académica,<sup>13</sup> y tuvo una idea insólita: llevar de México a Chiapas a un grupo de Concheros, que la conmovieron por su “espíritu de recogimiento, de sencillez, que ponían los indios para expresar su amor y su respeto a la figura más limpia de la historia mexicana”, Cuauhtémoc (57). Es decir, convirtió a los danzantes tradicionales en bailarines escénicos, quienes tuvieron que representar a mayas antiguos.

Al igual que Ana Mérida, Amalia Hernández<sup>14</sup> procedió con gran libertad en las obras inspiradas en danzas prehispánicas (aunque son grandes sus diferencias en términos de experiencia, prestigio y recursos), pues, al no existir la manifestación viva, podía interpretar según sus intenciones las fuentes con las que contaba. Ella misma explicó el procedimiento que siguió en *La Gran Tenochtitlan*, obra en la que sólo quiso mostrar algo que intuyó: la emoción de un pueblo que durante siglos peregrinó buscando una señal para establecerse. Esa emoción “debe de haber sido inmensa [...] ante el símbolo que por fin habían encontrado”; para representarla estudió en diversos documentos y materiales diseños del cuerpo y el espacio. Vio entonces una equis en el águila, y “la utilicé en el dibujo coreográfico, en las posiciones de las figuras indígenas y en el vestuario [...] sacando elementos que dieran la fuerza y que permitieran bailar. Porque no se puede copiar una figura de un códice, pues tendría que presentarse inmóvil” (*apud* Reyna, 1985: 6-7).

El uso que hizo Amalia de la música es muy revelador con respecto a su trabajo creativo. En el caso de esta obra retomó

<sup>13</sup> Fueron casi cien participantes: maestros y alumnos de escuelas de Chiapas y “quince preciosas muchachas de Tuxtla Gutiérrez” sin experiencia escénica, y un grupo de danzantes (Luna Arroyo, 1959: 57). El estreno fue en el teatro al aire libre en Tuxtla Gutiérrez en 1951, y al año siguiente se presentó en el Palacio de Bellas Artes.

<sup>14</sup> Por cierto, también Amalia creó una obra con el nombre de *Bonampak* (1959) y con música de Luis Sandi.

una composición de Revueltas, pero sólo utilizó los ritmos y sus contrastes, y quien realizó esa adecuación fue

un músico que compone para mariachi, y que tiene un talento intuitivo increíble. Le dije. “Quiero los ritmos. Éstas son mis cuentas [de la coreografía]”. Y así se hizo este ballet que le puse una frase que oí: “Es la peregrinación que nunca ha terminado”. Y es cierto: en México seguimos peregrinando, nos seguimos viniendo a México. Por ejemplo, ¿cuántos de ustedes no son de la ciudad? Yo sí soy (*apud* Reyna, 1985: 7).

Hay un común denominador en este tipo de coreografías “prehispanicas” de Amalia Hernández: en todas muestra danzas con un carácter sobrio, tratando de representar, a partir de sus creencias e imaginario, la grandiosidad que suponía en las culturas mesoamericanas. Incluyen “danzas guerreras, rituales, totémicas o relacionadas con el nahualismo, o hermosas leyendas, todas ellas escenificadas con gran imaginación coreográfica [...], dando su versión de cómo danzaban en Mesoamérica las civilizaciones del pasado” (Segura, 1994: 138). Esto último hay que enfatizarlo: son producto de la imaginación de una creadora porque no existe la danza viva, de tal manera que son representaciones, a partir de fuentes, sí, pero recreadas con toda libertad para dar su propia “versión” de algo ya desaparecido.

Cada una de las obras de este primer grupo perseguía desarrollar algo en concreto, como en la obra *Los dioses*, intentaba destacar la sobriedad de la cultura azteca, para lo que empleó los personajes de su mitología, y a cada uno le dio un “carácter diferente”. En *Los mayas* su fuente de inspiración fueron los textos *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, que cuentan historias y leyendas con personajes puntuales. En *Los hijos del sol* representó “la fiereza de los caballeros tigres y los caballeros águila; delicadeza para las doncellas que cantan y bailan

una sencilla melodía; un impresionante realismo para el combate, cerrando con una danza de gran conjunto en un *crescendo* rítmico”. Para *Los olmecas* el vestuario es verde porque alude al color del jade; ahí interviene el jaguar, interpretado por un bailarín, cuya agilidad “contrasta con el conjunto verde, que parece tener el peso de la piedra” (Segura, 1994: 138).

El segundo grupo de coreografías de Amalia es el que recupera danzas de origen prehispánico que actualmente se presentan en las comunidades indígenas del país, de las cuales sí existe un referente vivo. En *La danza de quetzales* (1959), *La danza de la pluma* (1959) y *La danza de sonajeros* (1959), Segura señala que se retoman los diseños espaciales tradicionales. Otra más es *Los matachines* (1975), para la que Amalia sólo tomó algunos de las docenas de pasos que la conforman: “la riqueza de los pasos es tan extraordinaria que toda la imaginación del mejor coreógrafo del mundo no puede inventar más” (*apud* Reyna, 1985: 5). “Enriqueció” esa selección con el diseño coreográfico y le dio un sentido teatral; retomó el grito que da el capitán de la danza para señalar el “cambio de paso”, e introdujo también un “cambio de dibujo coreográfico” (5).

Estas estrategias utilizadas por Amalia demuestran su atinado *timing* al establecer la duración y dinámica de sus coreografías para no perder la atención de la audiencia (en las comunidades indígenas las danzas pueden durar días). De esa manera, se logra una presentación espectacular que incluye vestuario fastuoso y colorido, contrastes entre personajes, diseños, pasos, música, y entre las mismas obras que comprende su programa.

Felipe Segura incluye en el primer grupo (“ballets prehispánicos”) dos obras más: *La danza del venado* (1959) y *El venado mayo de Sinaloa* (1981). Sin embargo, sólo las menciono en esta segunda clasificación en la medida que aún son realizadas por las comunidades indígenas. Esta danza y



algunos de sus personajes (como las pascolas) también fueron retomados por varias coreógrafas de danza moderna de la generación de Amalia, como Rosa Reyna, quien creó *La hija del Yori* (m. Blas Galindo, esc. Antonio López Mancera, 1952), que era “un ballet rico y espectacular, con fuerte sabor local y una emocionante Pascola” (Covarrubias, 1952: 110). No obstante, en la obra de Rosa Reyna se narra un conflicto amoroso entre un yaqui y una yori (“los no indios”, “los otros”), en tanto que Amalia creó un solo brillantísimo para el hombre-venado, que se refiere exclusivamente a la cacería, convirtiéndolo en el “plato fuerte” de sus funciones.

El tercer grupo de coreografías son los bailes (“populares mestizos de diversión”) que Amalia creó recuperando las formas dancísticas que se ejecutan en las comunidades en un ambiente de fiesta y que, tanto en ese contexto original como en la propuesta del BFM, exigen virtuosismo de los bailarines y bailarines. Estas obras se agrupan por regiones del país y cada una tiene un “estilo” propio.

De acuerdo con Segura, estas coreografías son las “más brillantes”; con gran “sentido teatral” expresan “la alegría del pueblo [...] su amor a la danza”. Los estilos los estableció Amalia según movimientos, zapateados, pasos y giros: “mientras en los bailes jaliscienses y veracruzanos encontramos gran desenvolvimiento, éste se volverá discreto y solemne en las tehuanas y sumamente pudoroso en las yucatecas”. Esos bailes populares los convirtió Amalia en coreografías con altísimo grado de dificultad, “tanto en la ejecución individual como en el desplazamiento de conjuntos [...] hechos absolutamente para bailarines profesionales” (Segura, 1994: 144).

Incluso en un mismo estado, Amalia encontró diferencias de estilo pues consideraba que las regiones no coincidían con las fronteras. Lo explicó de esta manera para el caso de las chilenas que retomó: en unas, provenientes del centro de

Guerrero, que incluyó en su obra *Sones de tarima de Tixtla* (1980), descubrió (y, por tanto, representó) influencia afro: “me di cuenta de que movían el cuerpo con ese vaivén que tiene el negro al bailar” (*apud* Reyna, 1985: 5). En tanto que en *Guerrero Guerrero* (1980), retomó las chilenas que se realizan en la costa del estado, en las cuales se ejecuta un único paso, pero “maravilloso, porque era hecho con tanta alegría, con tantas evoluciones”. Ella eligió los movimientos que proyectaran el carácter que “descubrió” en ese baile: “alegría, vitalidad, capacidad de fuerza y técnica”, y añadió una serenata, cuyas canciones ilustran una historia (sobre una pareja de novios, situada en una escuela de monjas) y, al mismo tiempo, dan “un descanso al espectáculo” (*apud* Reyna, 1985: 7).

Así, en este tercer grupo, como sucede con los dos anteriores, Amalia construía un argumento que diera coherencia a la obra, que permitiera presentar las diferentes danzas y bailes que la componen, así como los personajes que intervienen. Si en el primer grupo de coreografías éstos pueden ser el caballero águila, Huitzilopochtli o el jaguar, y en el segundo grupo, los danzantes o el capitán de la danza, en el tercero pueden ser el solista, la pareja, los conjuntos, el “bueno”, el “malo”, los “novios”, los “enemigos”, el “pueblo que comparte la fiesta”, etc., o uno más que acompaña a sus coreografías: los músicos y los integrantes del coro, que también participan en la escenificación y comparten el foro.

Estos últimos le dan voz y cuerpo a la música que, como señaló Carballido, es “auténtica” en casi todos los casos (es decir, ejecutada por músicos populares). Su presencia en vivo se debe al gran valor que Amalia le daba al sonido, que debía integrarse al movimiento. Como señala Segura:

Tanto las danzas como su acompañamiento musical tienen la cualidad de ser vistas y oídas por el placer que producen el movimiento y el sonido, pero tienen, además, un poder de

expresión. En unas más, en otras menos, hay un significado detrás de sus notas y pasos, que no siempre está al alcance del espectador moderno: el ámbito extraño de la cacería del venado con la encarnizada persecución y su clímax sonoro en el momento de ser herido, el anticlímax rítmico con que agoniza y finalmente muere, en contraste con el dulce sonar de una marimba, acompañando con una sencilla forma de vals, a la pareja de enamorados. El estruendo sonoro de *La negra* después de haber escuchado los ríspidos violines michoacanos. Y siempre la voz, solista, en trío, en coro, celebrando, alabando, burlándose o narrando ingenuamente historias de amor o truculentos asesinatos. La selección de Amalia, desde el punto de vista musical, ha sido acertada ya que agrega riqueza auditiva donde todo es riqueza visual (1994: 186 y 188).

Segura ejemplifica este tercer grupo de obras, así como la construcción de movimiento y sonido que hacía Amalia de ellas, con la obra *Feria de Carnaval en Tlaxcala* (1985, diseños Guillermo Barclay). Para ésta, una vez más, “Amalia dio rienda suelta a su imaginación” (148). Según la coreógrafa, encontró una imagen de *Danza de paragueros* “y me parecieron interesantísimos los paraguas y el traje con bombín, *jacket* y capa indígena; era un surrealismo perfecto” (*apud* Reyna, 1985: 8). Viajó a Tlaxcala y durante tres años asistió al carnaval que se realiza en varios pueblos y ciudades; además, descubrió que Rosete Aranda era originario de ese estado y se dijo “¡Ah, pues yo pongo títeres!” (9) (diseñados por Barclay, también coautor del guion con Amalia). Para el montaje, la coreógrafa retomó *Danzas de paragueros*, *Danza de cintas*, *Danza de cuchillos* y *Danza de la culebra*. También conoció “unos trajes maravillosos como jubones españoles, todos bordados”, y, aunque no había danza para ese traje, ella la creó: le sugirieron ser “una especie de toreros del siglo XIX, de la época de Goya. Entonces puse un paso doble y así fui

haciendo un espectáculo de carnaval. Añadiendo hasta un tango, porque un tango me permitía presentar al malo, más malo” (9), uno de los personajes de la obra que le daba la posibilidad de establecer el conflicto de su historia (obligado en su planteamiento de acción dramática).

También como parte de este tercer grupo de coreografías está el cierre espectacular de todas las funciones del BFM: *Jalisco*, en donde charros, chinas, serpentinas y mariachi representan el clímax de alegría y estruendo con “versiones únicas” de varios sones, como *La negra* y el *Jarabe tapatío* (Segura, 1994: 152). Es el broche final porque, según Amalia, es “tan vital, tan dinámica, tiene una gran fuerza”, que ella incluso “acrecentó” (9) con mucho éxito.

El cuarto grupo de coreografías, las “teatralizadas”, también está sustentado en un argumento: presenta a personajes populares y escenifica “danzas pantomímicas”. Según Segura, son “obras deliciosas [...] en las que siempre triunfarán el amor y el bien. Dentro de una historia pequeña y profunda, el juego del bien y el mal, el juego del amor y de la muerte, a través de la pantomima, cobran movimiento” (1994: 154). Este grupo está ejemplificado por *La vida es juego* (1967), que muestra juegos y juguetes mexicanos, como las figuras de Metepec. Aparecen rondas infantiles,

juegos de azar con la lotería, juegos de amor con el triángulo del amante, el novio y la muchacha, y juegos de muerte. Porque la muerte, todos sabemos, aquí es parte del juego. Pero no es solamente un juego, es que el mexicano tiene mucha fe y sabe que el destino sí existe y que la muerte no existe, por eso puedo hacer la fiesta (Reyna, 1985: 8)

La gran variedad de obras que comprenden los cuatro grupos señalados por Segura, le han permitido al BFM disponer de un repertorio ecléctico, producto de la creatividad y es-

tudio de su fundadora. Éste incluyó la observación directa que Amalia hacía de la danza tradicional o baile popular, la participación de antropólogos y videastas (entre otros) que registraban las celebraciones, las aportaciones de informantes de las comunidades que le enseñaban y explicaban sus manifestaciones dancísticas, la recuperación de otras formas culturales y artísticas en las que le era posible basarse para reelaborar el movimiento. Todo ello le daba herramientas para acercarse a la danza y, creativamente, dar “soluciones y explicaciones” (Amalia Hernández *apud* Pacheco, 1978), y establecer los “estilos”.

Sus coreografías incluyen todo el concepto escénico: música, vestuario, escenografía, utilería e iluminación, que elegía y proponía Amalia con el fin de aportar a la solución y la explicación que ella construía. Para su incorporación, esos recursos debían cumplir con el requisito de ser funcionales para la escena y “contribuir a evocar un lugar, un periodo, un estado de ánimo [...] el estilo de la región”, una emoción, y la definición del personaje (Segura, 1994: 160).

### *Bailar/representar a México*

Amalia Hernández “bailó México” (Tortajada, 2001: 255-267) y el BFM lo sigue haciendo. Creó representaciones del “carácter nacional”; sus danzas, personajes, argumentos, música, escenografía, vestuario e iluminación estilizan lo que se considera “lo mexicano”. Así, transfiguró las “características de la identidad nacional” al terreno dancístico y estableció una relación estructural con las peculiaridades de la nación. Éstas habían sido definidas con anterioridad, según Roger Bartra, por medio de “un proceso de sedimentación que separaba los elementos que son socialmente considerados nacionales de los ingredientes no específicamente nacionales” (1987: 36-37).

Amalia Hernández y los creadores de su generación vivieron la apuesta por el nacionalismo en su arte como una búsqueda de identidad nacional a partir de la recreación de la historia y los discursos hegemónicos (y a veces alternativos). Sus obras compartían ese interés, pero partieron de diferentes lenguajes y propuestas artísticas, que se manifestaron en instituciones y compañías con proyectos definidos, y también en alianza con otros campos de la cultura y la política mexicanos. A la escena llegaron “los restos del pasado, retazos de esa gran representación que es la historia, la subjetividad, los discursos sociales o morales” (Cornago, 2006: 9), además, en vivo, frente al espectador.

Amalia y los otros artistas de la danza escénica nacionalista (ballet, danza moderna y folclórica) estaban realmente convencidos de su labor; planteaban el problema “de dar forma a los sentimientos populares luego de haberlos revivido y convertido en cosa propia” (Gramsci *apud* Bartra, 1987: 229). Recorrió el país con la finalidad de conocer de cerca las danzas y bailes tradicionales, en los que encontraba esos “sentimientos populares”, para, una vez redefinidos y recreados teatralmente, de nuevo llevárselos a los mexicanos.

En parte, logró su cometido, y las obras que revivían y recreaban la cultura popular fueron aportaciones a la cultura nacional. Estas obras sufrieron un proceso de transposición de algunos elementos de la cultura popular y, con esto, fue posible hacer sus coreografías inteligibles para gran parte de la población nacional e internacional. Si pudieron lograr esto fue debido a los propios procesos de producción del arte, y de la danza escénica en particular, que le permiten a los artistas crear con sus obras otra realidad, una artística, de representación; el público las comprende y aplaude, se reconoce con ellas, incluso a nivel corporal (la danza se vive y apela sobre todo al sentido del tacto), se conmueve con ellas, pues toda

dramatización es “generadora de emociones” (Balandier, 1994: 13). Esa “otra realidad”, dice Bartra:

no es un reflejo exacto de los sentimientos populares: es una unificación e identificación que, a su vez, debe ser aceptada por amplios sectores del pueblo como la forma nacional que han destilado los intelectuales [y artistas de la danza] al “revivir” y “apropiarse” de los sentimientos populares (1987: 229).

Esa destilación conlleva una interpretación, así como la creación de un metadiscurso desde las prácticas y experiencias del creador que ha convencido a los públicos del mundo (incluyendo el nacional) porque encuentran sentido y significado en su discurso y sus estructuras referenciales.

Así procedieron los artistas del nacionalismo posrevolucionario, que significó “búsqueda y creación de rasgos específicos” y no se pretendía superior, “sino original” (Monsiváis, 1993: 477). Esto no implicaba copiar, sino innovar sobre las expresiones populares, valiéndose de técnicas y formas modernas, operaciones y herramientas artísticas: reconceptualizar la herencia desde el presente. De esa manera la danza nacionalista logró la síntesis que el nacionalismo revolucionario había señalado como el camino: juego dialéctico entre modernidad y tradición, presente y pasado, adentro y afuera, para construir una identidad propia.

La propuesta artística de Amalia Hernández ha sobrevivido décadas porque “modernizó” ese nacionalismo y porque le ha dado vigencia hasta la actualidad. Considero que ello se debe en gran medida a que existe un deseo y una necesidad por parte de ejecutantes y espectadores de creer que lo que aparece en el foro es la realidad, es México. Claro que existe la conciencia de que es una realidad teatralizada (¿qué otra cosa puede ser la danza como arte escénico?), pero logra el “prodigio de la ficción” y da una “plataforma viva” para “la

creativa presentación de las acciones humanas a través de la corporeidad de sus personajes” (García, 2016: 177). Esto tiene un gran poder, ya que en la danza escénica la historia y la cultura mexicanas se hacen reales “en su inmediatez física” (Cornago, 2006: 10).

Las creaciones de Amalia Hernández ya son parte del ser mexicano; sus productos artísticos tienen vida propia y han sido reconocidos por los y las mexicanas desde hace más de seis décadas. Así como hicieron las tamaulipecas al aceptar un vestuario teatral como si fuera la indumentaria tradicional, se consideran las obras artísticas como “lo mexicano”, aunque, como ya se ha señalado aquí, son producto de estrategias de creación que logran la aceptación y reconocimiento de la audiencia.

Su vigencia se explica porque sus obras son parte del “entorno social simbólico” (Marková *apud* Araya Umaña, 2002: 31) de los mexicanos, especialmente de los artistas actuales de la danza folclórica escénica, pues el discurso del BFM se ha normalizado, codificado e institucionalizado. Sin embargo, como todo agente, el artista tiene la posibilidad de cambiar las formas de representación.<sup>15</sup> De hecho, así lo hacen las comunidades indígenas y populares, quienes revitalizan su tradición, de lo contrario sus prácticas desaparecerían. Pero también lo han hecho los artistas escénicos que han realizado planteamientos alternativos a la norma establecida por el BFM. De tal manera que la danza no sólo permite

reforzar o legitimar posiciones identitarias ya constituidas (étnicas, regionales, nacionales, de clase o género), sino que también podría intervenir de manera activa en sus procesos

<sup>15</sup> Un ejemplo es el cambio de visión para estudiar la danza de la cultura maya y los murales de Bonampak, para contrastar el señalado aquí (véase Martínez, 2005: 112-141).



de construcción y transformación, así como en las pugnas y estrategias político-culturales que encaran los diversos grupos y sectores sociales (Citra y Torres Agüero, 2015: 119).

En la danza el cuerpo es el espacio de la representación, con sus ritmos, cadencias y movimientos. Y en la escénica se ha fijado una manera “oficial” de materializar al cuerpo y a la cultura de ese “otro”, el indígena, pero desde “una perspectiva exotizante que, en términos estéticos, destaca la alteridad de ciertos rasgos de lo indígena, mientras que hibrida e invisibiliza otros, evidenciando así las desigualdades y tensiones implicadas en [el] ideal multicultural” (Citra y Torres, 2015: 119) de México.

El indígena que representa el BFM está principalmente asociado con la grandeza de las culturas mesoamericanas ya desaparecidas y la dimensión religiosa de los pueblos actuales. En sus bailes, los personajes aparecen siempre en la fiesta y el bullicio, mostrando hermosas sonrisas, con lo que a los representados se les está “negando toda visibilidad de sus condiciones de existencia actuales” (Citra y Torres Agüero, 2015: 125). Aun así, ni la escena ni la academia han hecho desaparecer lo irreverente y contestatario del cuerpo indígena representado por el bailarín; éste tiene la capacidad de recuperarlo.

Toda danza es una representación de la realidad: de la cotidianidad, de las fiestas, de los pesares, de las prácticas, de los mitos de una cultura. La danza escénica retoma la tradicional y, a su vez, elabora otra representación de ella, convirtiéndose en una re-representación. Al hacerlo ve a la cultura popular como la otredad, pero la hace suya (modificándola según sus códigos) y la muestra a los espectadores, quienes se reconocen como parte de la cultura original. De tal manera que esa representación re-representada y reelaborada según los cánones de la danza escénica es una mediadora entre dos

culturas (la hegemónica y “la otra”: la indígena), y es el medio para que la primera “redescubra” a México, construya una “identidad propia” (a partir de “lo otro”) y establezca un diálogo entre el presente y el pasado.

Eso indudablemente lo sabía Amalia Hernández y lo plasmó en su danza folclórica escénica, con lo cual logró otro prodigio: el de la identificación de las y los mexicanos en las representaciones que ella elaboró.

### Bibliografía

- ADAM, Miguel, 1960. “¿Ballet folklórico... o Mexican Can-Can?”, *No-vedades* (8 de mayo).
- ARAYA UMAÑA, Sandra, 2002. *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Cuaderno de Ciencias Sociales 127. San José: FLACSO.
- BALANDIER, Georges, 1994. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. México: Ediciones Paidós.
- BARTRA, Roger, 1987. *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- CAMPOBELLO Nellie y Gloria CAMPOBELLO, 1940. *Ritmos indígenas de México*. México: Editora Popular.
- CARBALIDO, Emilio. 2003. “Amalia Hernández”. En Armando Ponce (coord.). *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*. México: Grijalbo-Proceso-UNAM, 441-443.
- CITRO, Silvia y Soledad TORRES AGÜERO, 2015. “Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza”. *Alteridades* 25 (50) (julio-diciembre): 117-128.
- CORNAGO, Óscar, 2006. “Teatro postdramático: las resistencias de la representación”. En José A. Sánchez Artea (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha UCLM, 219-238.
- COVARRUBIAS, Miguel, 1952. “La danza”. *México en el arte* 12: 103-115.
- FLORES GUERRERO, Raúl, 1990. “Negación y afirmación de la danza”. En *La danza moderna mexicana (1953-1959)*. México: INBA, 23-27

- (1ª ed. suplemento *México en la Cultura de Novedades*, 15 de noviembre de 1953).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, Óscar Armando, 2016. “Construcciones corporales de la violencia en la escena mexicana: la seducción y sus límites”. En Elka Fediuk y Antonio Prieto S. (eds.). *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 175-189.
- KURI AIZA, Jaime, 2002. *Pasos en el tiempo. 50 aniversario del BFM de Amalia Hernández 2002*, programa de televisión, Canal 22, México.
- LUNA ARROYO, Antonio, 1959. *Ana Mérida en la danza mexicana moderna*. México: Publicaciones de Danza Moderna.
- MARTÍNEZ G., Rocío Noemí, 2005. “La danza en los murales de Bonampak”. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos* III (2) (diciembre): 112-141.
- MÉRIDA, Carlos, 1934. “La danza: su significación y su valor estético actuales”. *Futuro* (15 de enero).
- MONSIVÁIS, Carlos, 1993. “¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)”. En Guillermo Bonfil Batalla (comp.). *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*. México: FCE-CNCA, México, 455-516.
- PACHECO, Cristina, 1978. “Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta”. *Siempre!* (junio).
- REYNA, Rosa, 1985. “Charla de danza con Amalia Hernández”, conducida por Rosa Reyna. CENIDI Danza-INBA, México, 9 de julio de 1985, inédita, 4-5.
- SEGURA, Felipe. 1994. “La obra de Amalia Hernández”. En Gabriela Aguirre Cristiani y Felipe Segura. *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México: Fomento Cultural Banamex, A.C., 125-205.
- SEVILLA, Amparo, 1990. *Danza, cultura y clases sociales*. México: CENIDI Danza-INBA.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita, 1995. *Danza y poder*. México: INBA.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Frutos de mujer*. México: INBA-Conaculta.



2

LA REPRESENTACIÓN  
HISTÓRICA Y FILOSÓFICA



¿QUÉ ERA LA PINTURA DE HISTORIA Y QUÉ ES HOY?  
UNA INTRODUCCIÓN AL GÉNERO Y ALGUNAS  
REFLEXIONES ACERCA DE SU FUTURO<sup>1</sup>

MARK SALBER PHILLIPS  
Carleton University

*Pero me parece indudable que el gran horizonte del pasado, desde el que vive nuestra cultura y nuestro presente, influye en todo lo que queremos, esperamos o tememos del futuro. La historia está presente, y lo está a la luz de este tiempo futuro.*

HANS-GEORG GADAMER  
*Verdad y método II*

Los elementos de aquello que llegó a identificarse como pintura de historia no se materializaron de golpe, sino que emergieron en el transcurso de cinco siglos de adaptación y renovación. Sin embargo, tan larga es esta tradición que resulta difícil encontrar un balance que rastree todos los aspectos de su desarrollo —las imágenes anticolonialistas de William Kentridge, sin olvidar la gran figura de la *Libertad* de Eugène Delacroix; *La muerte de la Virgen* de Caravaggio, junto con la reutilización de esta misma imagen por parte de Kent Monkman para conmemorar a las mujeres aborígenes “asesinadas y desaparecidas” de Canadá—. Ya sea que el interés recaiga en la historia temprana del género o en su supues-

<sup>1</sup> Este capítulo está extraído de mi introducción a un libro que, con el mismo título, apareció con el sello de McGill Queen's University Press.

ta extinción durante el siglo xx, ninguna época o cultura nos brinda una exposición completa de su historia.

En vista de todo lo que ha cambiado desde el triunfo del modernismo, ¿cómo apreciar el prestigio que irradiaba este género, durante algún tiempo la mayor expresión del arte occidental y hoy la más desatendida? Ha cambiado tanto en más de un siglo de experimentación que parece imposible imaginar cualquier continuidad efectiva y, sin embargo, es igualmente difícil aceptar que ninguno de sus fundamentos perviva, sin importar cómo se les exprese o reelabore. Tal es el dilema que debemos enfrentar cuando intentamos comprender la larga y variada tradición de la pintura de historia.

Cada época abraza una ceguera particular ante las virtudes de la que le precede. Por ello, difícilmente puede sorprender si en el gran periodo de abstracción modernista se tendió a reducir a la invisibilidad formas más tempranas o si se les rebautizó con términos nuevos más aceptables. (¿Por qué no se celebra el *Guernica* como la mayor de todas las pinturas de historia?). Por razones similares, el repliegue del modernismo contemporáneo ha reanimado una serie de prácticas que recuerdan preocupaciones previas —el retorno de la figura humana, por ejemplo, junto con un interés imperioso por el debate político y moral, la narrativa audaz y las grandes dimensiones de gran parte de la fotografía contemporánea, los vigorosos impulsos éticos del arte ecológico, el historicismo manifiesto de la refotografía, la mezcla de motivos visuales y verbales en algunas formas de arte conceptual—. No son formas tradicionales de pintura de historia y muchas no tienen nada de *pinturas*. (¿Podemos llamar *pintura* de historia a *Dinner Party* [*La cena*] de Judy Chicago?). No obstante, un buen número de problemas que abarcan sugiere que el momento ha llegado para formular de nuevo nuestra pregunta central: ¿qué *era* la pintura de historia y qué es *hoy*?



*¿Qué era la pintura de historia?  
Una breve introducción*

Como muchas culturas, Europa experimentó en los inicios de la era moderna un deseo profundo de canonizar sus orígenes. Una expresión de dicho impulso radica en su atención a dioses y héroes, en particular a través de una exquisita visualización de la vida de Cristo y los santos, así como una mezcla selectiva de figuras tomadas del Antiguo Testamento, del mito e historia clásicos, y de las grandes épicas literarias, tanto antiguas como modernas. Estos exigentes temas establecieron la iconografía esencial de la tradición en pintura de historia, al distinguir su elevado repertorio de los temas más privados o comunes asociados con las artes menores.

Una bien lograda y sintética definición del género ha llegado hasta nosotros gracias a un comentarista inglés del siglo xvii, quien abreva en las fuentes francesas de la época. “La pintura de arte —escribió William Aglionby— es una reunión de muchas figuras en una obra para representar cualquier acción vital, ya sea verdadera o fabulosa, acompañada de todos sus ornamentos de paisaje y perspectiva”. El atributo esencial de la Historia era su dignidad o elevación, expresada en el acento que la descripción de Aglionby hizo recaer en la destreza y buen juicio del pintor, en especial en esa manera falsamente sencilla en que ordena una variedad de actores sin sacrificar la armonía de la escena (Aglionby, 1685). Este sentido de maestría (“cualquier acción vital”), combinado con el gusto por la naturaleza (“paisaje y perspectiva”), alude al gusto del autor por las perfecciones de Poussin, así como a la influencia de André Félibien, el gran gerente y biógrafo que canonizó el género histórico (Pace, 1981). También lo hace la invitación a adoptar una narrativa de mayor amplitud en un arte que apenas distinguía entre temas tomados de los Evangelios o del Antiguo Testamento, y aquellos que pertenecían a los mitos griegos y romanos.

La pintura de historia nunca estuvo libre de discrepancias o controversias. Por ejemplo, el debate acerca de la línea por oposición al color (los partidarios de Poussin y de Rubens) ocupó primero a los italianos, después a los franceses y más tarde a los británicos, sin alcanzar nunca un acuerdo final. Caso distinto fue la doctrina de la jerarquía de los géneros, la cual se convirtió en el sello de la pintura de historia bajo la égida de Félibien y sus epígonos en los siglos XVII y XVIII. Como era de esperar en una forma de arte atada a la celebración del rango, la pintura de historia se modeló de acuerdo con las formas más altas de la distinción cortesana. El resultado fue la institucionalización del gusto, especialmente en géneros ideados para exhibirse públicamente y que experimentaron poca oposición durante doscientos años. A cada forma de arte se asignó un lugar propio en esta elaborada jerarquía —el paisaje por encima de las flores, la imitación humana por encima de la animal, los conjuntos de figuras por encima de los retratos individuales, la dignidad de los relatos históricos o míticos por encima de cualquier cosa vulgar o manida.

Todo esto hubiera sido más fácil de lograr en medio de las idealizaciones de los siglos XVII y XVIII, cuando lo “verdadero” y lo “fabuloso” no parecían contradecirse, sino apoyarse mutuamente en armonía. Sin embargo, considero indiscutible que la paulatina pérdida de interés en el mito y la alegoría ejerció una auténtica presión en una forma de arte que —cualesquiera que fueran las razones— parecía impacientarse cada vez más ante fábulas evidentes. (Un simbolismo más sutil era cuestión aparte). Para el siglo posterior, en efecto, pese a que la idea de pintura de historia seguía floreciendo, la sencilla mezcla de verdad y fábula que sugirió Aglionby hacía mucho que había desaparecido.

En este sentido, el siglo XVIII puede concebirse como un punto medio en que la jerarquía artística conserva su fuerza

sin apoyarse en la alegoría —o al menos sin los recursos más explícitos provenientes de épocas anteriores—. Se ha atribuido el impacto de *The Death of General Wolfe* [*La muerte del general Wolfe*] (1771) de Benjamin West, por ejemplo, a su muy discutido carácter contemporáneo, ignorando los dos grandes gestos simbólicos que vinculan el drama de la batalla con el ciclo del tiempo: la majestad intemporal del guerrero indio, quien observa la sucesión de los imperios, así como el grupo de discípulos en actitud de oración que atestigua la escena de noble sacrificio. El mismo Wolfe aparece en el centro, retratado a la manera de un Cristo agonizante, su cuerpo desplomado en brazos de sus seguidores, mientras que sus ojos invidentes —ya alzados hacia la eternidad— simbolizan una muerte digna de un mártir cristiano.

El extraordinario logro de West es combinar dos momentos muy distintos —uno completamente contemporáneo, el otro clásicamente atemporal— sin ningún sentido de escisión. En contraste, una obra rival, *Death of General Wolf* [*La muerte del general Wolf*] (1755) de James Barry carece de la elevación requerida y deja al indio sin vida sobre el suelo. En consecuencia, la obra de Barry no es sólo menos dramática, sino también menor en significado.

#### *Pintura de historia y distancia*

Para profundizar en la discusión acerca de la pintura de historia, quiero introducir una importante cuestión conceptual, a la que llamaré el problema de la *distancia*. Espero mostrar no sólo que el manejo de la distancia era clave en la pintura de historia clásica, sino también que la necesidad de *re-distanciamiento* se volvió esencial para los cambios posteriores en el desarrollo del género en los periodos subsecuentes. Antes que nada, sin embargo, necesito explicar brevemente qué quiero decir con estos términos. En su acepción habitual, *distancia*

hace referencia a las cosas remotas o apartadas, pero ello únicamente nos ofrece una dimensión de tan importante concepto. La distancia está muy alejada de la medida lineal a la que generalmente se le reduce, y tampoco se constriñe al tiempo y al espacio. Por el contrario, sugiere una gama más amplia de orientaciones. En suma, cualquiera que sea nuestro punto de referencia, la distancia es un término *relacional*, abierto a una gran variedad de afectos y experiencias: amor y odio, por ejemplo, indiferencia, desdén, admiración, memoria.

En relación con la pintura de historia en particular, quiero hacer tres observaciones estrechamente vinculadas. Para empezar, es importante reconocer que la pintura de historia en su forma clásica era una expresión de una sociedad perteneciente a la modernidad temprana, con las connotaciones que entraña en cuanto a orden jerárquico. Ya sea que pensemos en el esplendor monárquico o en la pompa eclesiástica, en los tribunales de justicia o en los dictados de la academia, cada elemento se armonizaba con un entendimiento exquisito de los principios del rango.

En segundo lugar, en tanto la más prestigiada de las artes visuales, la pintura de historia mantuvo una posición de singular privilegio. Se conocían otros géneros por los objetos y los materiales que regían su labor. En el lenguaje de la época, las habilidades requeridas eran consideradas “mecánicas”. En contraste, la historia recurría a las facultades de la inteligencia humana, con lo cual se granjeó un lugar entre las artes “liberales”. Lo que elevaba a la historia podría compararse con la dignidad de la corte o la Iglesia —un atributo de preeminencia innata que era tan natural a la pintura de historia como la nobleza lo era a la Corona.

En tercer lugar, pese a que la pintura de historia continuó reivindicando dicho lugar hasta bien entrado el siglo XIX, el sistema de las artes no era en modo alguno estático en un mundo regido por cambios profundos en términos económi-

cos y de clase social. No obstante, la noción de distancia no pierde su utilidad de cara a estos cambios. Por el contrario, se vuelve incluso más necesaria como instrumento para examinar nuevas complejidades en el desarrollo de las artes. De ahí la idea de *re-distanciamiento* como una manera de rastrear patrones cambiantes de representación.

Cada representación de la historia, sostengo, cualquiera que sea su género, incorpora elementos relativos al *hacer*, *sentir*, *actuar* y *entender*, o, en otras palabras, cuestiones de estructura formal y vocabulario, impacto afectivo, capacidad de interpelar moral y políticamente, y amplia inteligibilidad. Por ende, un análisis más fino de la representación histórica necesita considerar problemas de mediación histórica en la medida que se relacionan con cuatro distancias fundamentales que moldean nuestra experiencia de la historia y el tiempo. Primeramente, debemos examinar las formas, los medios y las convenciones que brindan a las historias una estructura de representación, incluyendo el diseño estético y la interpelación retórica. Enseguida, debemos prestar atención al carácter afectivo de la obra, ora que las condiciones históricas (por ejemplo) nos sean accesibles mediante una fría aprehensión, ora a partir de emociones vívidas. En tercer lugar, necesitamos escrutar las implicaciones de la historia para la acción, ya sea que los exhortos que emite sean de naturaleza fundamentalmente política, religiosa o ética. A continuación, vienen los supuestos fundamentales de la obra en cuanto al entendimiento o inteligibilidad. Estas ideas guían la práctica histórica y proveen los fundamentos conceptuales de que depende. Al combinarse de distintas maneras para modelar nuestra experiencia de la historia y de lo social, estas cuatro distancias sobrepuestas, aunque distinguibles entre sí —forma, afecto, exhortación e inteligibilidad—, brindan una orientación en algunos de los problemas centrales de la representación histórica.

*Revisiones decimonónicas:  
nuevos significados de la historia*

Como ya se mencionó, en la medida que la pintura de historia barroca y neoclásica abordaba temas “históricos”, éstos se extraían por lo general de narrativas cristianas o clásicas más que de acontecimientos seculares. El siglo XIX no abandonó del todo estos temas ni renunció al deber tradicional de la pintura de historia en relación con la elevación y la vida pública. Empero, hubo un alejamiento inequívoco de los recursos alegóricos y las imágenes atemporales hacia temas más seculares y a la experiencia común —un *re-distanciamiento* que brindó a la pintura de historia un sentido de lo histórico mucho más cercano a su significado actual—. Como otras corrientes en la vida europea, la pintura de historia se estaba volviendo historicista como nunca antes lo había sido.

Desde muchas perspectivas, la adopción del historicismo infundió nuevos bríos a la pintura de historia, al expandir su alcance y público, y al enriquecer sus temas, de manera muy similar a como también inspiró a la novela histórica y a la ópera. Por vez primera, podríamos decir, la historia y lo que con frecuencia se denominaba “pintura de historia” se volvieron parientes cercanos, con pérdidas y ganancias para la tradición artística. El nacionalismo secular propició una relación más estrecha y cómoda con el Estado, promoviendo nuevas vías de mecenazgo, al tiempo que se ampliaba el papel tradicional de la pintura de historia como voz del arte público. Y, sin embargo, había motivos para temer que mientras más se asociara la pintura de historia con la estricta factualidad histórica, más difícil sería sostener la vieja pretensión de elevación.

Esta potente combinación de nacionalismo secular e historicismo dio a la historia un nuevo aspecto, mitigando algunas dificultades, pero agravando otras. El nacionalismo expandió

los márgenes del arte público y añadió nuevos lugares de exhibición —hospitales, edificios municipales y museos— a un campo que alguna vez fue monopolio de príncipes y cardenales. Para la Inglaterra protestante, en especial, con su miedo al ritual católico, las sensibilidades religiosas se sosegaron con el surgimiento de las conmemoraciones nacionales. De ahí también la fuerte contraofensiva de los nazarenos y, más tarde, de los prerrafaelitas, quienes buscaron restablecer la historia sagrada como un tema pictórico y protegerla en cierta medida frente a la amenaza del historicismo secular.

Los signos anunciadores del cambio aparecieron en formas variadas, pero el espacio disponible sólo me permite señalar unos cuantos. Un testimonio bastante singular puede encontrarse en los escritos de Prince Hoare, un dramaturgo inglés y artista de ocasión, cuya obra *Epochs of the Arts* [*Épocas de las artes*] hacía un llamado al mecenazgo gubernamental en un momento en que los grandes y poderosos manifestaban poco interés por este tipo de gasto público. Más extraordinario resulta que glorificaba los logros del comercio: “Presenta ante la vista, no sólo la audacia heroica, marcial, ambiciosa de los hombres, sino también sus gozos domésticos y sus refinamientos [...]. Cada beneficio que ha sido otorgado a la humanidad, cada bien que se ha comunicado, cada [tipo de] riqueza que se ha importado aumenta el merecimiento de prestigio de este país. ¿Y qué alabanzas pueden registrarse del comercio que no enriquezcan la fama de Inglaterra?”. “El comercio de Inglaterra —concluyó— se ha convertido en el eslabón general de las relaciones humanas” (Hoare, 1813: 331-332).

En contraste con la idea de un pacto entre el comercio y el Estado que proponía Prince Hoare, la reinterpretación de la pintura de historia de David Wilkie se sujeta a lo ordinario. Con frecuencia se divide la carrera de Wilkie en dos fases distintas: primero, una forma temprana caracterizada por la pintura de género que practicó en su juventud, incluyendo su

más conocida obra, *The Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch* [Los veteranos de Chelsea leyendo el despacho de Waterloo]; después, un estilo más florido por influencia de sus viajes en España y un interés más profundo en la pintura de historia. El resultado no consiste únicamente en trazar una clara línea entre dos momentos de la carrera de Wilkie —uno caracterizado por la pintura de género, el otro por la historia—, sino también en introducir esta misma distinción en la concepción tradicional de la pintura de historia, con todas sus suposiciones concomitantes en términos de jerarquía.

Un acercamiento alternativo podría suavizar la división entre pintura de historia y pintura de género, así como ampliar el romance de la historia, de tal modo que incluya un espectro más amplio de vidas, de todos los estratos. Resulta, por lo demás, que el padre de esta idea más ampliada de la historia —si bien en otro género— fue un compatriota escocés, también amigo de Wilkie. Pero incluso al margen de este vínculo personal, parece justo asociar al “autor de *Waverly*” con un artista capaz de pintar *The Letter of Introduction* [La carta de presentación] (1813) o *The Cotter’s Saturday Night* [Velada sabatina de un siervo] (1837). Los lectores tampoco dejarán de advertir la influencia de las novelas históricas de Scott en la vigorosa ejecución que hizo Wilkie de *The Preaching of John Knox Before the Lords of the Congregation* [El sermón de John Knox ante los Lores de la Congregación] (1832), un gran aporte a la tradición de pintura de historia, que desgraciadamente está hoy en ruinas.

Quizá el mejor ejemplo del re-distanciamiento que tengo en mente pueda apreciarse mediante una llana comparación entre la celebración que hizo Wilkie de la victoria de Waterloo y el tratamiento casi sagrado por parte de Benjamin West del triunfo británico en Canadá medio siglo antes. Tal como el título de Wilkie pone en evidencia, *The Chelsea Pensioners* [Los veteranos de Chelsea] narra su relato sin ninguna refe-



rencia explícita a los gestos tradicionales de la acción heroica, tan comunes en la pintura de historia. Ni Wellington ni el campo de batalla aparecen a la vista, sino que sólo se coloca la *Gazette* bajo los rayos del sol y ante los ojos del lector. En su lugar, ocupa la escena una variedad de viejos soldados, entonces desde hacía largo tiempo jubilados, junto con un amasijo de esposas, vendedores de comida y tiendas, así como la desagradable caricatura de un judío avaricioso, cuyo único interés consiste en vender sus mercancías, sin importar la ocasión. En medio de todo esto, no se olvida de ningún modo la victoria de Wellington. Por el contrario, su triunfo se encuentra *representado* más que presenciado y a la celebración están todos convidados. El resultado es un re-distanciamiento que permite incluir al enfermo y al humilde, sin dejar de conmemorar a los grandes. (Para conocer un antecedente cercano, deberíamos volver la mirada a los espectadores arqueados que se alinean en los bordes del *Pool of Bethesda* [*El estanque de Betesda*] de Hogarth —en sí misma una pintura de historia de lo más inusual y muy alejada del espíritu de West).

El tono afectivo de Wilkie tiende a ser tenue —quizás un motivo por el que la fuerza de su pintura no siempre se ha apreciado—. En la obra de Eugène Delacroix, por otra parte, el espíritu romántico de los tiempos se combina a la perfección con las elevadas exigencias del pintor de historia, al dotar a su arte de un sentido de totalidad que rara vez se alcanza. Una obra temprana, *La barca de Dante* (1822), se apegó al espíritu más puro de la tradición en pintura de historia, en una imagen que es tanto sagrada como poética. Le sucedió *La matanza de Quíos* (1824), un cuadro que retrata una escena de tan cruda crueldad que rivaliza con *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1808) de Goya. Sin embargo, gran parte de la obra posterior de Delacroix, como gran parte de la pintura de historia decimonónica en su conjunto, se inspiró en textos

literarios. Desde cierta perspectiva, esta búsqueda de temas novedosos no hacía sino continuar de forma natural con la antigua costumbre de la pintura de historia, en el sentido de incorporar relatos religiosos y clásicos, si bien las narrativas tan finamente forjadas de Delacroix indican una relación creciente con temas seculares distintos de aquellos que estaban presentes en las tradiciones previas. Podríamos debatir, por ejemplo, si concibió *La ejecución del Dux Marino Faliero* o *La muerte de Sardanápalo* como ofensivas políticas contra el poder señorial, aunque podemos estar seguros de que en ambos cuadros intervienen los escritos de Lord Byron o los versículos de las escrituras o alguna cita de Ovidio.

Quizás nuestros favoritos sean otros, pero en una discusión tan breve un cuadro retendrá nuestra atención: *La Libertad guiando al pueblo* (1830), una evocación a gran escala de la Revolución de julio de 1830. La audaz obra de Delacroix es más inmediatamente contemporánea que la de West y, al mismo tiempo, más abiertamente simbólica. Los muertos se esparcen en el primer plano, si bien los combatientes pertenecen a todas las clases sociales, indicio de una época nueva, más democrática. Incluso más llamativa es la figura de la Libertad misma, una mujer tan majestuosa como lo exigía la tradicional pintura de historia, pese a su inusitada clase social. Avanza sin titubear a través de la masacre en derredor, una criatura robusta que surge de la vida de las calles y que es también —de algún modo— el símbolo con clásicos atavíos del espíritu nacional.

*La Libertad* es una gran pintura de historia, de alcance y ambición completamente épicos. No obstante, también es una obra cuyos elementos conducen nuestra atención hacia las contradicciones, casi imperceptibles en las suaves transiciones de *La muerte del general Wolfe*. Pareciera que, a punta de puro vigor, Delacroix consiguió salvar la historia en aras de la épica, continuando así (y ampliando) la trayectoria de la pin-

tura de historia en el siglo XIX. Pese a ello, no debemos desatender el cambio en el carácter de la pintura de historia, un cambio que dificulta nuestra admiración por este cuadro y sus sucesores. Dicho llanamente, la poderosa obra de Delacroix habla de las continuidades en la tradición de la pintura de historia, pero también del nuevo papel que el historicismo asignó a la *pintura de la historia* (*painting of history*) —un objeto distinto, como pronto se verá, del antiguo arte que de modo confuso denominamos *pintura de historia* (*history painting*).

### *La pintura de historia hoy*

El modernismo contemporáneo no ha sido generoso con la pintura de historia, si bien es posible argumentar que persisten numerosas continuidades —el renacimiento generalizado del clasicismo después de la primera Guerra Mundial (incluyendo gran parte de la obra de Picasso), los vigorosos murales de Diego Rivera, los enigmáticos lienzos de Max Beckmann, los londinenses refugiados en el metro de Henry Moore, el “Totes Meer” (1940-1944) de Paul Nash—. En suma, de Stanley Spencer a Philip Guston, Jacob Lawrence o Jeff Wall, artistas de numerosas escuelas y temperamentos se mantuvieron sujetos a formas narrativas que implicaban una relación con la historia.

Rastrear esos vínculos requeriría una investigación muy extensa sin que necesariamente nos acerque al problema central que me gustaría plantear. Si, como se ha hecho evidente, rasgos esenciales de la pintura de historia decimonónica prevalecen en el siglo XX, dicho descubrimiento quizá no baste para convencernos de que esta tradición todavía pervive en el presente. Y si, por el contrario, las pruebas de dicha tradición parecieran poco concluyentes, ¿podríamos contentarnos con decir que ninguna tradición semejante es aún viable? Estas preguntas, desde luego, son deliberadamente especulativas,

pero no por ello menos interesantes. Siendo así, voy a concluir con un salto hacia delante en el tiempo para examinar un pequeño corpus de obras que podrían entenderse como promotoras de un renacimiento contemporáneo de este antiguo género.

### ***1. Anselm Kiefer y Gerhard Richter***

Cuando hablamos de pintura de historia en la segunda mitad del siglo xx, dos nombres en particular siempre se mencionan: Anselm Kiefer y Gerhard Richter. Entre todas las influencias emancipadoras que provienen del extranjero (impresionismo abstracto, arte pop, los experimentos de Robert Rauschenberg), el sello de la pintura de historia en este periodo fue sin duda la resolución de cuestionar las historias que nos habíamos forjado: ¿y quién conocería mejor o sentiría con mayor intensidad estas historias que la generación de jóvenes alemanes que alcanzó la edad adulta tras la segunda Guerra Mundial? Tal es al menos el peso que sentimos al contemplar las vías convergentes del *Camino de hierro* de Kiefer o el rostro sonriente del *Tío Rudi* de Richter, personaje que porta con orgullo un uniforme nazi.

De los dos, Kiefer parece más cercano a las tradiciones previas, en el hecho de que su obra es capaz de genuina grandeza al igual que de considerable afectación. En su calidad de modernista comprometido, buscó materiales inusuales —paja, por ejemplo—, junto con nuevas formas y efectos. La escritura se convirtió en una característica distintiva de su obra, al igual que la apropiación de la poesía de Paul Celan que daba voz al exterminio de los judíos europeos. Sobre todo, se nos obliga a experimentar la desolación de los campos, magullados y oscurecidos y desprovistos de cualquier indicio de lo humano, si bien no hay modo de saber si con ello debemos imaginar un futuro retorno a la fertilidad.

A contracorriente de la extraordinaria ambición de Kiefer (vean su construcción de *La Rabaute*), Richter parece contentarse con un impacto más mesurado, dejando espacio a comentarios más explícitos sólo de manera ocasional. Su famosa técnica de “borrar” o difuminar los colores busca abrir la imaginación, aunque es también una forma de distanciar —de hecho, un distanciamiento multiplicado— que nos dice algo sobre el posicionamiento del autor. “El cuadro —explica— necesita reflejar el misterio y, de ser posible, amplificarlo” (*apud* Schneede, Westheider y Philipp, 2011: 20). En otras manos este recurso reiterado podría llegar a parecer simplista, si bien el mejor Richter lo convierte en una manera de mantener a la vista una memoria incómoda y de intensificar su resonancia. Y cuando el tema es algo tan espinoso como el suicidio de la banda Baader Meinhof o la destrucción de las Torres Gemelas, agradecemos un espíritu que evita sensaciones precipitadas, dejándonos en libertad —como lo hace la pintura de historia— para pensar en un horizonte más amplio.

## 2. *Judy Chicago*

Quiero introducir ahora una obra célebre, aunque no se le cite con frecuencia en este contexto. Se conoce por lo general *Dinner Party* de Judy Chicago como la expresión por antonomasia del movimiento feminista de los años setenta. La creación de *Chicago* adopta la forma de una gran mesa triangular con asientos para 39 celebridades, que incluyen en el tiempo desde antiguas diosas hasta Georgia O’Keefe. La mezcla de lo mítico y lo moderno, de lo fabuloso y lo legendario, es desde luego deliberada. No sólo unifica el género entero en un momento indiviso, sino que imprime en todas la elevación propia de los héroes. También hay simbolismo en la labor artesanal que decora los arreglos de mesa, aunque sin duda lo que ha atraído mayor atención es la re-

presentación audaz de los genitales femeninos que simbolizan el cuerpo femenino.

Tomada a la letra, *Dinner Party* no puede denominarse una pintura de historia, al menos no una pintura de historia que el siglo XVIII hubiera reconocido como tal. No obstante, la similitud es indudable. Observen su imponente disposición formal, sus elevados sentimientos, su exhortación imperiosa a una causa, su evidente objetivo didáctico. Incluso cumple con la definición de Aglionby de pintura de historia en su sencilla combinación de mito e historia. Pero quizá el mejor parámetro radique en las respuestas de admiradores y de críticos —y ha habido muchos de ambos—. ¿Deberíamos considerar *Dinner Party* inspiradora o cursi? ¿*Dinner Party* nos exhorta a apreciar la grandeza de la pintura de historia o a huir de sus excesos?

### 3. *Dexter Dalwood*

Dexter Dalwood es un artista británico, perteneciente a una generación más joven, que combina el aplomo anglo-estadounidense de la California de David Hockney con la fascinación de Peter Doig por lo exótico —y, como ambos, es un pintor de gran belleza—. Se diferencia, sin embargo, en su mezcla sin complejos de culturas pop y un gran calado intelectual, rasgo de su obra que torna más accesible y profunda la “intertextualidad” [*embedded reference*] y que considera como un rasgo esencial de la pintura de historia. Si bien no constituye exactamente el centro de la obra, la intertextualidad podría ser el término que designe su viva inteligencia —un elemento de la pintura de historia que, tal como yo la caracterizo, ofrece inteligibilidad.

Como era de esperar en un pintor de historia moderno, Dalwood nos conduce a acontecimientos recientes y a espacios públicos —*The Poll Tax Riots* [*Disturbios por el Poll Tax*]

(2005), *Nixon's Departure* [*La salida de Nixon*] (2001), *The Brighton Bomb* [*La bomba de Brighton*] (2006)—. Ahora bien, sin importar cuán fascinados nos sintamos por estas imágenes, nunca se nos concede el artificio en que la pintura se sostuvo alguna vez: la ilusión de encontrarnos ante una verdad sin mediaciones. Es por ello que los edificios se despejan de todo rostro humano, que los horrendos crímenes de Milosevic se representan únicamente mediante un campo obscuro y vacío, que bajo la belleza de *Bay of Pigs* [*Playa Girón*] hay una corriente expansiva de obscuridad y miedo, aunque hay, asimismo, en el primer plano, el fragmento de una obra de Picasso.

El espectador debe emplear su imaginación para completar mis imágenes —explica Dalwood—, así que creo imágenes que desencadenan recuerdos o juego con imágenes de ciertos acontecimientos que quizá ya tenga en mente. Me gusta la idea de pintar algo que tal vez ya conozca un poco..., pero para lo cual no necesariamente disponga de una imagen específica” (*apud* Berning, 2009).

Una última consideración. No es difícil captar la relevancia histórica de *The Bay of Pigs*, pero ¿qué hacer con el desfile de celebridades menores —con nombre, pero sin rostro— en una serie de moradas vacías que puntean su obra? La vista en blanco de *Betty Ford Clinic* [*La clínica Betty Ford*], por ejemplo, o el corrupto banquero parcialmente visible bajo el puente de Blackfriars. En el siglo XVIII la presencia humana era uno de los rasgos esenciales de la pintura de historia, si bien en este caso se verifica lo opuesto. En efecto, las estancias vacías de su imaginación se encuentran entre los rasgos más impactantes de la obra de Dalwood. En tanto testigos de la memoria y, con mayor frecuencia, de la muerte, estas estancias ofrecen una experiencia reiterada de la pérdida. Alertas y con vida, esas celebridades podrían haber conser-

vado cierta individualidad. En lugar de ello, su desaparición es lo que se advierte, imponiendo en todos los casos la misma conclusión. De manera aislada, cada una de esas muertes no habría significado mucho, pero desplegadas en serie, como en una cinta cinematográfica, se convierten en el desafortunado registro de su tiempo.

#### 4. *Kent Monkman*

Si uno de los grandes temas de la pintura de historia decimonónica fue el nacionalismo de Europa occidental, muchas herramientas similares se han adaptado a los fines de una poderosa reacción anticolonialista —un movimiento que se extiende desde Diego Rivera, Jacob Lawrence y Wilfredo Lam, hasta Kara Walker, William Kentridge, Yinka Shonibara y muchos otros más.

Entre ellas, una de las figuras más fascinantes es Kent Monkman, un artista indígena canadiense de gran ingenio y versatilidad. Como buena parte de la obra anticolonialista, los cuadros de Monkman con frecuencia invierten las convenciones occidentales del poder. En *Academy* [*Academia*], por ejemplo, una figura indígena tomada de *Death of Wolfe* de Benjamin West aparece en el centro, con la mirada puesta en Laocoonte, mientras dos colonizadores (los fundadores de la Galería de Arte de Ontario) quedan reducidos a observar desde los márgenes. De manera análoga, en *The Daddies* [*Los papás*] los “padres de la Confederación” se encuentran sentados frente al *alter ego* desnudo de Monkman, *Miss Chief Share Eagle Testickle* [*Señorita “Share” Jefa Águila Testickle*],<sup>2</sup> en una pose alusiva a una modelo en una academia de arte.

<sup>2</sup> Se trata de un juego de palabras entre los términos “*mischief*” (travesura) y “*egotistical*” (ególatra), mientras que Share hace alusión a la cantante Cher, a quien Monkman considera un símbolo del consumismo y el capitalismo contemporáneos [*N. de la T.*].



El acicate de Monkman siempre ha sido anticolonialista, aunque una exposición reciente muestra su esfuerzo por reescribir la historia de una manera más directa. En un enérgico manifiesto declara que la pintura de historia es fundamental para su trabajo como artista. En *The Scream [El grito]* (2017), por ejemplo, representa la tragedia del sistema de escuelas residenciales en Canadá al encararnos con imágenes de niños a los que sacerdotes y monjas, con la ayuda de la policía montada canadiense, arrancan de los brazos de sus padres. Igualmente, contemporáneo en términos de su mensaje, aunque abrevando en una fuente mucho más antigua, es su *Death of the Virgin (After Caravaggio) [Muerte de la virgen (basada en Caravaggio)]* (2016), una recreación de la gran obra del siglo XVII y una evocación emotiva de otro episodio vergonzoso en la historia racial del país, el sufrimiento de las mujeres aborígenes asesinadas y desaparecidas.

Se debería dejar hablar a Monkman por sí mismo. Al referirse a una visita reciente al Museo del Prado, informó que se sintió “inesperadamente transportado” por el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Antonio Gisbert.

Tras muchos años de observar y estudiar grandes pinturas... nunca antes había un cuadro atravesado una centuria para colocarme con tal intensidad en el centro emocional de una experiencia vital. Sentí como si Gisbert me hubiera enviado un mensaje hasta el futuro, una defensa apasionada de la libertad y una crítica del autoritarismo. Sentí admiración por el efecto que esta obra de arte profundamente política tuvo en mí... No logré recordar ninguna otra pintura de historia que transmitiera o validara la experiencia indígena en el canon de la historia del arte... ¿Sería capaz mi propia obra de atravesar ciento cincuenta años para contar nuestra historia de la colonización de nuestro pueblo? (Monkman, 2017).

## Conclusión

Esta breve incursión en las nuevas orientaciones de la pintura de historia sugiere la necesidad de volver una vez más a la heurística de la distancia y, por ahora, colocar el acento en su utilidad para comprender el desarrollo de los géneros, más que en las características que definen las modalidades particulares —forma, afecto, exhortación e inteligibilidad—. En la práctica, por supuesto, ambas cuestiones se traslapan. Después de todo, la larga historia de la pintura de historia hubiera sido inconcebible sin la capacidad del género para transformarse —siempre de manera flexible y con frecuencia sutil.

Demasiado a menudo nos atenemos a interpretaciones simplistas de dichas tradiciones, como si no pudiera esperarse que lo ya establecido fuera susceptible de adquirir nuevos significados. Pero, por el contrario, me he centrado en la distancia y el re-distanciamiento en gran medida por estar convencido de que necesitamos otorgar importancia al amplio espectro de mediaciones (*engagements*), en vez de centrarnos en una.

En lugar de reanimar viejos debates sobre si es posible considerar a Wilkie como un pintor de historia, por ejemplo, podría ser provechoso tomar en cuenta la fluidez de los géneros y preguntar qué *clase* de pintor de historia era. Desplazar el acento brinda una nueva libertad a la tarea, invitándonos a examinar de cerca el arte tanto del siglo XVIII como del XIX, sin exigir que uno se ajuste al otro. Así podemos también asimilar la compleja mezcla de realismo histórico y simbología divina en *The Last of England* [*Adiós a Inglaterra*] (1860) de Ford Madox Brown —el sencillo montón de coles en la parte trasera del barco, el desagradable aspecto de los pasajeros, la manita del niño apenas visible bajo el manto de la madre, los estados de ánimo contrastantes de

los padres, las connotaciones que encierra la forma de tondo en una imagen de madre y niño.

Al salir en defensa de este cuadro, Brown comentó con cierta frustración: “Este cuadro es histórico en el sentido más estricto”.<sup>3</sup> Bajo criterios corrientes, desde luego, la afirmación resulta poco convincente. Rara vez se asocia a familias reducidas a la indigencia con la pintura de historia. Pese a ello, Brown reivindica la historia de manera profunda y sentida, y justifica su tono vehemente, así como el *pathos* que une a la madre y el niño con el simbolismo ancestral.

Apuntalado en la referencia a la Sagrada Familia —aunque sólo como un símbolo, no como un credo—, *The Last of England* nos exhorta a honrar a estos desventurados emigrantes, al tiempo que deja de lado las diferencias de clase en aras de un vínculo universal. En otro contexto podríamos sospechar cierto sentimentalismo en la fuerza afectiva de la imagen, pero en este caso la manita completa el carácter casi sagrado de la escena: la manera en que combina las fortalezas formales de la composición con una comprensión profunda (llámesele elevación o inteligibilidad), ajustadas a una idea que se proclama como histórica “en el sentido más estricto del término”. Cuando se les congrega de esta manera, lo antiguo y lo moderno parecen fusionarse, creando un re-distanciamiento necesario que no compromete la modernidad fundamental de lo cotidiano. ¿Fue *The Last of England* también la última pintura de historia? El sentido común podría responder que sí: ciertamente la pintura de historia se acercaba a su final. (Después de todo, ¿quién se refiere en nuestros días a la pintura de historia en el “sentido más estricto del término”?). De hecho, la empática defensa que hizo Brown al identificar su arte como “historia” podría parecer

<sup>3</sup> Brown afirmó esto en el catálogo de su exposición de 1865 (*apud* Prown, 1966: 243).

incongruente, si se le contrasta con los elevados criterios de Félien, West o incluso Delacroix. Es sólo al reconocer la necesidad del re-distanciamiento que se abre un horizonte incluso más extenso.

La pintura de historia cobró gran parte de su fuerza al aliarse con la dignidad del ámbito público —en un inicio investido en la Iglesia y en la monarquía, en nuestros días modificado por los instrumentos del Estado secular—. Los atractivos de la elevación no desaparecieron súbitamente, sino que Brown es sólo un ejemplo de un desplazamiento creciente hacia una concepción más problemática o demótica. “¿Qué lo llevó a elegir un tema tan feo?” son las palabras atribuidas a Ruskin al referirse a otro cuadro. “Porque estaba colocado fuera de una ventana trasera”, respondió con enojo el artista, antes de abandonar la estancia.<sup>4</sup> El vínculo tradicional entre pintura de historia e idealización continuó en el siglo xx —observen la poderosa influencia de los muralistas mexicanos o el feminismo expuesto con suntuosidad de Judy Chicago—, mezclado en ambos casos con un populismo radical que resultaba nuevo para el género. En otros círculos de artistas, sin embargo, la orientación que adoptaron Kiefer, Richter, Dalwood y Monkman ha parecido más reveladora. Con la diversidad que los distingue en cuanto a sus intereses y estilos, estos artistas han extraído fuerza de los “temas feos” que denunció Ruskin, pero que Brown adoptó. No es posible saber qué deparará el futuro para esta forma de pintura de historia, si bien en momentos en que la abstracción ha cedido su predominio y en que la historia parece otra vez omnipresente, quizá ha llegado el momento de dejar de lado las interrogantes acerca de la ex-

<sup>4</sup> Ruskin criticaba *An English Autumn Afternoon, Hampstead Scenery in 1853* [*Una tarde del otoño inglés, paisaje de Hampstead en 1853*] de Madox Brown (*apud* Treuherz, 2011: 164).

tinción de la pintura de historia y preguntar de nuevo qué tipo de pintura de historia es.

*Traducción de Aurelia Valero Pie*

### *Bibliografía*

- AGLIONBY, William, 1685. *Painting Illustrated in Three Dialogues*. Londres: John Gain.
- BERNING, Dale, 2009. "Artist Dexter Dalwood on how he paints", *The Guardian* (20 de septiembre de 2009).
- HOARE, Prince, 1813. *Epochs of the Arts Including Hints on the Use and Progress of Painting and Sculpture in Great Britain*. Londres: John Murray. <https://www.galleriesnow.net/shows/jorg-immendorff-lidl-works-and-performances-from-the-60s-3/>.
- MONKMAN, Kent, 2017. "Brochure Foreword". *Shame and Prejudice: A Story of Resilience. A Project by Kent Monkman*. Toronto: Art Museum at the University of Toronto, Exhibition catalogue. [http://artmuseum.utoronto.ca/wpcontent/uploads/2017/05/Shame-and-Prejudice\\_Exhibition-Guide.pdf](http://artmuseum.utoronto.ca/wpcontent/uploads/2017/05/Shame-and-Prejudice_Exhibition-Guide.pdf).
- PACE, Claire, 1981. *Félibien's Life of Poussin*. Londres: A. Zwemmer.
- PROWN, Jules David, 1966. *John Singleton Copley*. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press.
- SCHNEEDE, Uwe M., 2011. *Gerhard Richter: Images of an Era*. Ortrud Westheider y Michael Philipp (eds.). Chicago: University of Chicago Press.
- TREUHERZ, Julian, 2011. *Ford Madox Brown: Pre-Raphaelite Pioneer*. Londres: Phillip Wilson.

---

HAYDEN WHITE  
Y LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA

AURELIA VALERO PIE  
Instituto de Investigaciones Filosóficas  
UNAM

*el problema no radica en desterrar toda representación,  
sino en saber qué modos de figuración son posibles.*

JACQUES RANCIÈRE  
*Figuras de la historia*

Al conceder en 2011 el grado de doctor *honoris causa* a Hayden White, la Universidad de Gdansk presentó la distinción como un “reconocimiento a su extraordinaria contribución para entender cómo el lenguaje y el legado literario moldean el registro de la experiencia histórica” (*apud* Domanska, 2015: 640). Esas palabras apenas parecen desmedidas, sobre todo si se considera que, desde la publicación de *Metahistoria* hace poco más de medio siglo, la obra de White colocó en el centro de las discusiones historiográficas la naturaleza esencialmente lingüística de la historia. Discurso, figuras retóricas, narrativa, texto y tropología se han convertido desde entonces en nociones de obligada referencia para todo aquel que se proponga explicar las estrategias empleadas, en cada tiempo y lugar, para dar cuenta del pasado, en particular cuando esto se hace por escrito. Por encima de todas ellas se sitúa, sin embargo, el concepto de representación, entendido en la obra de White como un esquema organizador del relato histórico. No resulta casual, por ello mismo, que el concepto

articule sus planteamientos en torno al carácter narrativo de la historia ni que se haya juzgado necesario volver a ellos en un volumen colectivo como el que el lector sostiene ahora entre las manos.

Para comprender el pensamiento de White, tal como se plasmó en *Metahistoria*, es necesario situarlo en un contexto de oposiciones y afinidades. Se opone, en primer término, a aquella historia de aspiraciones científicas que todavía a principios de los años cincuenta del siglo anterior hacía un llamado a “abordar, en *sí mismas* y por *sí mismas*, las realidades del pasado. Por ello entiendo todas las amplias formas de la vida colectiva, las economías, las instituciones, las arquitecturas sociales, en fin, las civilizaciones, sobre todo ellas” (Braudel, 1991: 23). El autor de esas líneas, Fernand Braudel, pretendía hacer justicia a la complejidad del acontecer histórico, sin preocuparse por los peligros del realismo ingenuo. Tal es, al menos, una de las conclusiones que extrajo Hayden White al someter la historiografía a un análisis lingüístico y estructural, fundado en las propuestas de escritores como Roman Jakobson, Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss. Conjugando esas herramientas, White intentó mostrar que el texto histórico no es una imagen depurada del pasado, sino que el historiador, al organizar y conferir un significado a los hechos, los sitúa como objeto del conocimiento. La representación, desde esa perspectiva, constituye el resultado de aquella suma de operaciones. Para comprender tanto el problema mentado como algunas de sus implicaciones, el presente ensayo, ideado como un balance introductorio a la obra de Hayden White, se concentra únicamente en dos de sus tesis más discutidas: la naturaleza literaria de la historia y, posteriormente, el carácter construido de la escritura histórica. En la última sección se revisan algunos presupuestos e implicaciones de la tropología para comprender el funcionamiento de la imaginación histórica.

*Ciencia e historia*

En el marco de la siempre tensa relación entre historia y verdad, ser fiel a los acontecimientos y no mentir han sido, desde Luciano y Cicerón, las reglas de oro del historiador. Menos antigua que la oposición entre *res factae* y *res fictae*, sin embargo, es la pretensión al estatuto específicamente científico de la historia, el cual se remonta al siglo XVIII, cuando, junto con el éxito del modelo newtoniano, se erigió este tipo de ciencia en paradigma del saber.<sup>1</sup> Un método sólido, resultados comprobables y la ausencia de elementos subjetivos se convirtieron en las condiciones para obtener un conocimiento auténtico. En su rechazo de la literatura como simple productora de fábulas y en su emulación de los métodos y las prácticas científicos, surgió un modelo de historia fundado en los ideales de objetividad, realismo e imparcialidad.

En uno de sus primeros ensayos, publicado en 1966 con el título “The Burden of History”, Hayden White cuestionó la validez de ese modelo y señaló su ambivalencia. Un indicio de su falta de solvencia radicaba en una tendencia predominante en la historia, consistente en ampararse tras su estatuto parcialmente literario cuando, desde la ciencia, se reprochaba la imprecisión de sus premisas y el recurso a métodos poco fiables. Por el contrario, cuando, desde la literatura, se condenaba su superficialidad y arcaísmo, invocaba en su defensa un estatuto parcialmente científico. Rezago y descrédito habían resultado de su negativa a enfrentar ambas críticas y a renovar sus métodos en función de las exigencias contemporáneas. Por ese motivo, escribió White, “la tarea (*burden*) del historiador en nuestros días es restablecer la dignidad de los estudios históricos de modo que estén en consonancia con los fines

<sup>1</sup> A ese modelo en específico se hace referencia en este ensayo al mencionar el término genérico “ciencia”.



y propósitos de la comunidad intelectual en general, esto es, transformar los estudios históricos de manera que el historiador participe positivamente en liberar al presente de la carga (*burden*) de la historia” (White, 1985: 41). Puesto que la historia se escribe desde y para el presente, era menester incorporar las nuevas técnicas de investigación, de análisis y de representación que ya se habían desarrollado en otros campos. Sólo así podría recuperar su pertinencia en las discusiones del día.

Aunado a la ambivalencia en las clasificaciones, White subrayó su ambigüedad, consecuencia de la dificultad para trazar una línea precisa entre cada campo y disciplina, con un ámbito y un proceder específicos. De esa forma aludía al fracaso del proyecto positivista, aquel que buscó distinguir entre ciencia y metafísica, entre lenguaje científico y lenguaje “sin sentido”, entre enunciados analíticos y enunciados sintéticos. Un anuncio de la crisis que experimentó dicho proyecto apareció en 1934, cuando Karl Popper cuestionó la interpretación positivista del empirismo; más incisivos fueron, no obstante, varios ensayos publicados durante la segunda posguerra, emanados de la pluma de autores como Willard Van Orman Quine, Nelson Goodman y Hilary Putnam (Popper, 1963; Quine, 1953; Goodman, 1955; Putnam, 1975). Pese a sus profundas divergencias, esos escritos coinciden en mostrar que los conceptos están cargados de teoría (*theory laden*) y que la ciencia se sujeta a la intuición y a prácticas fundadas en preferencias epistemológicas. De ahí que los esfuerzos por representar la realidad dependan, al menos de manera parcial, de ciertos elementos subjetivos o “ficticios”, según una de las acepciones que Hayden White prestó al término. “No es necesario asignar de manera unilateral una explicación a la categoría de lo literalmente verdadero por un lado y de lo puramente imaginario por el otro”, afirmó a ese respecto, puesto que en los hechos ambas dimensiones se encuentran entrelazadas (White, 1985: 46).

Con el rechazo de taxonomías rígidas, la propuesta de White abrió nuevas perspectivas para la historia, en las que la experimentación y el trabajo interdisciplinario ocuparon un primer plano. Dicha renovación suponía renunciar a dos valores caros a la historiografía, el realismo y la objetividad, es decir, a los atributos que suelen invocarse a favor del estatuto científico de la disciplina y la validez de sus resultados. Más aún, si la objetividad absoluta representa un ideal regulatorio, pero no por completo satisfecho en el ámbito de la ciencia, *a fortiori* resulta difícilmente alcanzable en la historia, en razón del tipo de discurso en que se expresa: la narrativa. Como se verá más adelante, el discurso histórico constituye el medio que articula una serie de acontecimientos, en principio inconexos, que se suceden en el tiempo. Puesto que la facticidad —del orden de lo múltiple y lo disperso— no se adapta al lenguaje de la necesidad, parece natural que se privilegie la forma del relato sobre un modelo nomológico-deductivo. “La consistencia discursiva —afirmó White en ese sentido—, en la cual diferentes niveles de representación están relacionados analógicamente entre sí, es completamente diferente de la consistencia lógica, en la que un nivel es tratado como si fuera deducible de otros” (White, 2003: 47).

Las referencias a la lógica y a la analogía remiten a las operaciones y al tipo de conocimiento que se produce en distintos campos del saber. Así, mientras la ciencia se concentraría en elucidar las condiciones formales que determinan el valor de *verdad* de un razonamiento, la historia pretendería reproducir el pasado como su imagen o reflejo, lo cual sólo es posible en términos de *verosimilitud*. La diferencia estriba en que la verdad, en su acepción moderna, determina la validez del nexo entre sujeto y predicado, entre premisas y conclusiones y, en general, de juicios y afirmaciones. Pertenece, por consiguiente, al orden del discurso. La verosimilitud, en cambio, media entre dos realidades heterogéneas: por un lado, el pasado histó-

rico y, por el otro, la representación que se plasma por escrito. Por este motivo, mientras que la primera se presenta a la razón como una evidencia, la segunda debe recurrir a la persuasión. Sólo así se comprende que lo extraño o lo absurdo, tantas veces observado en el curso de los acontecimientos, pueda adquirir coherencia en la narrativa histórica. Se trata, por ende, de una lógica distinta, dado que “una vez que la historia se define como lo que es en términos ontológicos —una representación figurativa de acontecimientos reales—, la cuestión de su veracidad es competencia de otro conjunto de criterios, mismos que requieren comprender la naturaleza de la verdad de las ficciones” (Munslow, 2015: 332).

Igualmente distinto es el vínculo que ciencia e historia establecen con sus respectivos objetos de estudio, un vínculo que Hayden White colocó bajo los signos de la explicación y la comprensión. “Para esta tradición [de la teoría y filosofía de la ciencia] —escribió—, si el hombre, la sociedad y la cultura han de ser objetos de una investigación disciplinada, las disciplinas en cuestión deberían aspirar a la comprensión de estos objetos, y no a su explicación, como en las ciencias físicas” (White, 1992: 77). De este modo hizo suya la célebre oposición de Wilhelm Dilthey entre las *Natur* y las *Geisteswissenschaften*, contrastadas en función del modo en que unas y otras captan su objeto: mientras que las primeras entablan en la explicación un juego de hipótesis y verificación, las segundas van hilvanando su objeto mediante un ir y venir entre el detalle y el todo, entre el autor y su intérprete, entre el sentido oculto y el manifiesto. De ahí que la comprensión, disímil de un interés psicológico como la empatía (*Einfühlung*), designe una relación circular, en donde el objeto de estudio se encuentra, pero también se adivina (Dilthey, 1986). En suma, si las ciencias naturales descubren progresivamente su objeto mediante la explicación —proceso acumulativo en donde los elementos se encadenan y se deducen de los anteriores—,

las ciencias del espíritu, a causa de la opacidad de su objeto, lo comprenden a partir del análisis y la interpretación. Sus resultados están, por ende, social, cultural e históricamente condicionados.

Queda de manifiesto entonces que el común denominador entre ciencia e historia, en caso de haberlo, no radica en el método, en el saber que producen ni en el tipo de relación que establecen con su objeto de estudio, sin que ello suponga que las disciplinas llamadas humanas carezcan de valor o propósito para la sociedad. Como afirmó White, “nunca he negado que el conocimiento de la historia, la cultura y la sociedad fuera posible; sólo he negado que un conocimiento científico, equivalente al alcanzado en el estudio de la naturaleza física, fuera posible” (White, 2003: 104). Pese al cúmulo de diferencias, existe un punto de intersección entre ambos campos: la necesidad de recurrir a la representación y, por consiguiente, la participación tanto de lo real como de lo imaginario.

### *Literatura e historia*

Cuando Alsted en el siglo XVIII escribía “*si fingat, peccat in historiam; si non fingat, peccat in poesin*”, estaba resumiendo en una frase una antigua oposición: quien inventa, peca en la historia; quien no lo hace, peca en la poesía (*apud* Koselleck, 1993: 267). Despreciando el cielo del poeta, los historiadores pretendieron ignorar la encrucijada y erigir su disciplina en baluarte del realismo y de la veracidad; para ello, invocaron como garantía las elocuciones “yo vi”, “yo oí” (Herodoto) o “yo estuve ahí” (Tucídides) y, más tarde, la pluma de un autor imparcial (White, 2010: 112-125). Contra esa pretensión, Hayden White cuestionó, no sólo el carácter científico del método histórico, sino también el realismo de sus representaciones. Para mostrarlo, en uno de sus mejores ensayos, “El

valor de la narrativa en la representación de la realidad”, comparó entre varios registros históricos: los anales, la crónica y el relato moderno. De su análisis se desprende que los anales se caracterizan por la ausencia de un tema central, de un narrador identificable y de una estructura que diferencie entre un comienzo, un medio y un final; carecen, por consiguiente, de los elementos que comúnmente se atribuyen al relato. A título de ilustración, citó un extracto de los *Anales de Saint Gall*, del cual se reproduce a continuación un fragmento:

714	Murió Pipino, mayor del palacio.
715. 716. 717	
718	Carlos devastó a los sajones, causando gran destrucción.
719	
720	Carlos luchó contra los sajones.
721	Theudo expulsó de Aquitania a los sarracenos.
722	Gran cosecha.
723. 724	
725	Llegaron por primera vez los sarracenos.
726. 727. 728. 729. 730	
731	Murió Beda el Venerable, presbítero.
732	Carlos luchó contra los sarracenos en Poitiers, en sábado.
733. 734	

Como bien señaló White, los acontecimientos registrados en esos documentos se presentan como un listado organizado de forma cronológica, pero sin que una relación de necesidad medie entre ellos; no se indica quién los consignó ni aparece un criterio de selección, salvo el de corresponder a acontecimientos extremos. Puesto que no se evidencia una unidad de significado ni una jerarquía de valores, única-

mente parece posible concluir que “su importancia no radica más que en el hecho de que se haya dejado constancia de los mismos por escrito” (White, 1992: 23). A la vez iluminadora y central para su argumento es la siguiente pregunta: “¿se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos [...] o bien se presenta más en las formas que sugieren los anales [...] sin comienzo o fin?” (White, 1992: 38).

Que en nuestros días se considere una enumeración cronológica como un recuento “incompleto” constituye un excelente indicio de que limitarse a lo estrictamente factual resulta insuficiente; hace falta volverlo inteligible. Para ello, es necesario trascender el acontecimiento puntual e insertarlo en un marco en que se manifieste su relación con otros sucesos, los motivos patentes y ocultos que lo propiciaron, así como los efectos que produjo. Dicho marco conforma lo que Hayden White denominó “relato”, es decir, aquella forma de discurso que ordena sus elementos en función de un principio, un medio y un final, con una unidad tanto temporal como de significado. La coherencia que de este modo se establece entre hecho, acto y contexto se encuentra en el origen del sentido que se preste al episodio representado en el discurso. Por ese motivo, afirmó White, mientras el *qué* de un relato está parcialmente condicionado por el acontecer mismo, “*cómo* debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción” (White, 2003: 115).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Más adelante precisa: “Mediante la constitución misma de un conjunto de acontecimientos de tal forma que aporte, a partir de ellos, un relato comprensible, el historiador carga aquellos acontecimientos con la significatividad simbólica de una estructura de trama comprensible. A los his-

Ficción, en su acepción más amplia, se refiere a todo aquello que es fingido (*fictum*) o inventado por el espíritu. Puede designar, por lo tanto, una construcción ya sea lógica, ya sea artística, a la que nada corresponde en la realidad. Pese a que, en ese sentido, las matemáticas constituirían una forma pura de ficción, sin que ello presuponga que son más “literarias” que “científicas”, White afirmó que

en cualquier campo de estudio que, como es el caso de la historia, no haya sido todavía disciplinado hasta el punto de construir un sistema terminológico formal para describir sus objetos, en la forma en que la física y la química lo han hecho, son los tipos del discurso figurativo los que dictan las formas fundamentales de los datos que son estudiados. Esto significa que la *forma* de las *relaciones* que parecerán ser inherentes a los objetos presentes en el campo habrá sido en realidad impuesta al campo por el investigador en el *acto* mismo de *identificar* y *describir* los objetos que allí encuentra. De aquí se desprende que los historiadores *constituyen* sus temas como posibles objetos de la representación narrativa a partir del mismo lenguaje que usan para *describirlos* (White, 2003: 131-132).

Si bien es cuestionable que la “terminología formal” de la física y la química prescinda de los usos figurativos del lenguaje,<sup>3</sup> las palabras de White se entienden como parte de

---

toridores puede no gustarles pensar en sus trabajos como traducciones de los hechos en ficciones, pero éste es uno de los efectos de sus trabajos” (White, 2003: 126).

<sup>3</sup> De hecho, de no recurrir igualmente a los usos figurativos del lenguaje, la exhortación que Gaston Bachelard dirigió al espíritu científico en la primera mitad del siglo pasado, en el sentido de “luchar sin reposo contra las imágenes, contra las analogías, contra las metáforas”, resultaría incomprendible (Bachelard, 1970: 38). La representación en las ciencias, advirtió, se funda en ciertas convenciones y prejuicios, ambos herencia del pasado, al grado de que incluso los instrumentos de medición constituyen teorías

un conflicto frontal entablado con una historia de aspiraciones científicas y personificada, principalmente, en la escuela francesa de los *Annales*. A ello se aúna que, a diferencia de los practicantes de la ciencia, prestos a discutir los postulados de sus respectivas disciplinas, los historiadores, en su opinión, “han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003: 109).<sup>4</sup> Esta postura lo condujo a distinguir con excesivo rigor entre ciencia e historia, y a asimilar esta última casi por completo con la literatura.

Son de sobra conocidas las críticas que han despertado sus tesis, en particular entre quienes se ha preocupado por determinar la distancia —así sea mínima— que separa la historia de la literatura. A esas inquietudes White ha respondido que

el discurso literario puede diferir del discurso histórico en virtud de sus referentes primarios, que son considerados acontecimientos imaginarios más que reales, pero los tipos de discurso son semejantes y no diferentes, ya que en ambos se maneja el lenguaje de tal modo que cualquier distinción clara entre forma discursiva y contenido interpretativo resulta imposible (White, 2003: 151).

---

materializadas. Por ello afirmó: “desde ciertos ángulos, no nos parece más útil hablar de fronteras de la química que de fronteras de la poesía” (Bachelard, 2002: 74).

<sup>4</sup> En un ensayo escrito cuatro años más tarde, recopilado en el mismo volumen, White expresó un parecer distinto. “El reciente ‘retorno a la narrativa’ —afirmó— manifiesta el reconocimiento entre los historiadores de que un escrito más ‘literario’ que ‘científico’ es lo que se requiere para un tratamiento específicamente historiográfico de los fenómenos históricos” (White, 2003: 49).



Como no se ha dejado de señalar, empero, la alusión a los referentes resulta insuficiente para distinguir entre una obra con fines académicos y una novela histórica, dado que ambas apuntan a lo real. “¿Cómo pensar en la historia —inquirió Roger Chartier en ese sentido— sin casi nunca hacer referencia a las operaciones propias de la disciplina: interpretación y procesamiento de datos, producción de hipótesis, verificación crítica de resultados, validación de la coherencia y de la plausibilidad de la interpretación?” (Chartier, 1994: 241). Hacía falta, por consiguiente, tomar en cuenta el conjunto de reglas que regulan las prácticas del gremio, puesto que ellas establecen los criterios de validación o de refutación de las producciones historiográficas.

Los planteamientos de White han tenido por efecto difuminar los límites entre literatura e historia, así como oponer una y otra a la ciencia. Si con ello hizo un llamado a la reflexión, a la autocrítica y a la experimentación, también volvió difusos los parámetros de diferenciación. De seguir dichos postulados, señaló María Inés La Greca, “no hay fundamentos teóricos apodícticamente certeros que autoricen considerar con legitimidad un modo de prefiguración, entramado, etc., como más ‘realista’” (La Greca, 2016: 396). Las consecuencias no son menores, dado que se coloca en un lugar secundario la investigación histórica y, en el peor de los casos, puede llegar a abrir las puertas al negacionismo. Contra estas objeciones, reiteradas a lo largo de más de medio siglo, White ha replicado en numerosas ocasiones, sin lograr satisfacer a sus críticos (White, 1994). Quizás a ello responda el tono ligeramente exasperado que se descubre en las páginas iniciales de su más reciente libro, en las que intentó poner en claro, una vez más, los límites a su concepto de ficción.

Séame permitido aclarar ahora que, en lo que a mí concierne, el pasado se compone de acontecimientos y entidades que alguna

vez existieron pero que ya no lo hacen; que los historiadores tienen razón en creer que se puede acceder y prestar sentido a ese pasado estudiando los rastros del pasado que existen en el presente; y, finalmente, que el pasado histórico consiste en los referentes de aquellos aspectos del pasado estudiados y luego representados (o presentados) en los géneros de escritura que, por convención, se denominan “historias” (White, 2014: xiii).

Reflexionar acerca del contenido factual constituía un problema distinto a las consideraciones en torno al texto histórico y los fundamentos que sostienen la escritura. Por ese motivo, explicó, “al volver a poner en contacto a la historiografía con sus fundamentos literarios no deberíamos estar poniéndonos en guardia contra distorsiones meramente ideológicas; deberíamos estar en el camino de alcanzar esa ‘teoría’ de la historia sin la que ésta no puede en absoluto pretender ser una ‘disciplina’” (White, 2003: 139). A cumplir con esos propósitos orientó su propia obra.

### *Escritura y representación histórica*

En un ensayo publicado en 1968, “El discurso de la historia”, Roland Barthes cuestionó la oposición entre discurso ficticio e histórico. Tras analizar los niveles de enunciación y las unidades de contenido, concluyó que, en lo que concierne al tipo de recursos lingüísticos empleados y desde el punto de vista estructural, ambas formas de discurso no difieren en absoluto. Tal como ocurre en la literatura, la historia moldearía sus escritos en función del énfasis otorgado, ora a la totalidad narrativa, ora a los elementos que la conforman. De ello se deriva, según Barthes, que “por su propia estructura y sin tener necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario*, si entendemos por

imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) ‘rellena’ el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica)” (Barthes, 1987: 174). Acto seguido, el autor examinó los procedimientos que contribuyen a crear el “realismo” en historia: una serie de artificios lingüísticos y de ilusiones referenciales a los que denominó en su conjunto “efecto de realidad”.<sup>5</sup> De esta manera, Barthes refutó el presupuesto de objetividad y demostró que el discurso histórico conjuga tanto lo real como lo imaginario (White, 2010: 187-202).

Cinco años más tarde, en 1973, apareció *Metahistoria*, una obra en la que Hayden White retomó tanto el punto de partida como los cabos sueltos que dejó Barthes en el ensayo referido. Retuvo, en particular, el enfoque formalista y un método consistente en analizar los recursos lingüísticos empleados para conformar una estructura de texto específica. En ese orden de ideas, definió la obra histórica desde el punto de vista más elemental, es decir, como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*” (White, 2005: 14). Ahora bien, es de destacar que, aunque en un inicio White se limitó a identificar los elementos que organizan la obra, evitando juicios de valor y la verificación del contenido factual,

<sup>5</sup> Barthes denominó “efecto de realidad” a un conjunto de ilusiones referenciales. La primera privilegia el escrito en detrimento del historiador so pretexto de ser el discurso un medio neutro de expresión, simple receptáculo de los hechos; eliminada la subjetividad del autor, queda garantizada la objetividad del texto. El segundo pretende olvidar que el objeto extralingüístico (referente) se presenta a partir de un soporte lingüístico (referencia); con esta operación, se produce la apariencia de una realidad que habla por sí misma. Consumados estos dos procedimientos, el tercero se efectúa con facilidad. Éste consiste en atribuir al significante (objeto al que se atribuye un cierto sentido) la función de significado, como si éste le fuera inmanente y no conferido.

su objetivo era más ambicioso. Éste consistía en comprender nada menos que la “estructura profunda de la imaginación histórica” o, dicho en otras palabras, responder a la pregunta más general sobre qué significa pensar históricamente (Villalobos Álvarez, 2017).

Con este propósito en mente, White identificó cinco niveles de discurso que se suceden y yuxtaponen en la génesis de una obra histórica,<sup>6</sup> es decir, analizó el texto histórico como una construcción en la que los acontecimientos se transforman en objetos lingüísticos. En este proceso, un suceso, neutro en sí mismo, es asociado con otros elementos de la misma especie, con lo cual se le asigna un significado dentro del

<sup>6</sup> Tal como White explica en *Metahistoria*, en los primeros dos niveles se recorre la distancia entre la multiplicidad de acontecimientos y su ordenamiento en tanto elementos de un relato; en este proceso, su organización dentro de un esquema de fines descriptivos y explicativos les confiere la unidad narrativa. El tercer nivel, la “explicación por la trama”, concierne al modo en que los elementos están imbricados y adquieren coherencia. Siguiendo los lineamientos de Northrop Frye, White reconoce cuatro modos de entramado: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira. El cuarto nivel está conformado por la “explicación por argumentación formal”. Este tipo de explicación pretende dilucidar las leyes causales que rigen el acontecer en el mundo y opera mediante silogismos o argumentaciones nomológico-deductivas. Para este tipo de explicación, retoma la teoría de Stephen C. Pepper, quien distingue entre el formismo, el organicismo, el mecanicismo y el contextualismo. El quinto y último nivel es el de la “explicación por implicación ideológica”, que, como su nombre lo indica, es la posición implícita que toma el historiador frente al mundo. Los análisis de Karl Mannheim son esta vez los elegidos para distinguir entre anarquismo, conservadurismo, radicalismo y liberalismo. En suma, en los últimos tres niveles se expresa el estilo historiográfico del autor a partir de su percepción estética, la operación cognoscitiva que realiza y su compromiso ideológico. La cuestión sobre qué determina la concreción de un estilo entre los múltiples posibles es uno de los aspectos más controvertidos de la teoría de White. Según ésta, su elección está subordinada a la manera en que el historiador prefigura el campo histórico, lo cual supone que su percepción responde y se ajusta a ciertas formas que preceden a la representación: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, es decir, las principales figuras retóricas de la poética clásica.

conjunto y un lugar en la escala de valores. Al subrayar el carácter construido de la obra, destacó cómo un autor da vida a los acontecimientos, pero a precio de contrahacerlos. Contrahacer, según la Real Academia Española, significa “hacer una copia de una cosa tan parecida a ella que apenas se distinguen una de otra”. Sin embargo, contrahecho es también lo deforme, lo que se aparta de lo natural. Puesto que al expresarse en prosa se modifica el referente, White caracteriza ese procedimiento como una operación “figurativa”. “Es debido sólo al tropo —escribió— y no a la deducción lógica, que una serie dada de tipos de acontecimientos pasados que desearíamos llamar históricos pueda ser (primero) representada en el orden de la crónica; (segundo) transformada por la trama en un relato con fases identificables de comienzo, nudo y fin; y (tercero) constituida como el tema de cualquier argumento formal que pueda aducirse para establecer su ‘significado’ cognitivo, ético o estético” (White, 2003: 155). Al transitar de una etapa a otra, el acontecimiento (“algo” que sucede en el tiempo y en el espacio reales) se convierte en hecho (un enunciado que remite a él, sin posibilidad de reproducirlo). Por ello, en los términos de White, “una cosa es creer que una entidad alguna vez existió y otra completamente distinta constituirlo como un posible objeto de un tipo específico de conocimiento. Esta actividad constitutiva es, creo, una cuestión de imaginación tanto como de conocimiento” (White, 2003: 52).

A juzgar por las palabras de White, el conocimiento *refleja* el objeto primitivo, mientras que en la imaginación se *representa*. La diferencia radica en que el reflejo manifiesta una semejanza, mientras que en la representación se proyecta a partir de ciertas reglas de correspondencia sin ofrecer necesariamente un parecido. Más aún, la imaginación conlleva una cierta connotación psicoanalítica vinculada con el deseo y no con la cognición. Esto implica que, en tanto receptáculo

de objetos imaginados y conocidos, el texto ya no habla sobre el acontecimiento en sí mismo, sino que cambia también el significado. De ahí que nuestro conocimiento del pasado se adquiera de manera indirecta:

Si una explicación o interpretación histórica es una construcción, conceptual y/o imaginativa, cualquiera sea el caso, así también es el objeto sobre el cual estas técnicas explicativas se aplican. Cuando se llega al fenómeno histórico, estamos enteramente ante una construcción [...]. Esto me lleva a concluir que el conocimiento histórico es siempre conocimiento de segundo orden lo que significa que está basado en construcciones hipotéticas de los posibles objetos de investigación que requieren un tratamiento por medio de procesos imaginativos que tienen más en común con la “literatura” que con cualquier ciencia (White, 2003: 53-54).

### *Tropología e imaginación histórica*

Mediato, el conocimiento histórico desfigura y configura su objeto. Entender cómo funciona compete a la tropología, definida como “la comprensión teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuraciones (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía) producen los tipos de imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente” (White, 2003: 45). Estas figuraciones dependen de los llamados “tropos maestros” de la retórica clásica y, más precisamente, de la *elocutio*. Ahora bien, de acuerdo con el *Manual de retórica clásica* de Heinrich Lausberg, “el *tropus* en cuanto *immutatio* pone una palabra no emparentada semánticamente en el lugar de un *verbum proprium*. Por tanto, el *tropus* es, propiamente hablando, una *improprietas*” (1966: 57). Se trata, por

consiguiente, de desviaciones del uso propio y del significado literal. En la teoría de White, sin embargo, estas figuras se emplean en un sentido amplio: en lugar de caracterizar expresiones concretas, sirven como guías susceptibles de determinar la orientación de un autor al momento de elaborar un escrito.<sup>7</sup>

Independientemente del modo específico en que opera cada tropo, la función general que White les asigna es servir como vehículos de la comprensión.

Comprender —sostuvo— es un proceso que consiste en hacer que lo no familiar, o lo “extraño” en el sentido que Freud le da a ese término, aparezca como familiar; o trasladarlo del dominio de las cosas sentidas como “exóticas” e inclasificadas a un cierto dominio de la experiencia codificada adecuadamente para ser sentida como humanamente útil, no amenazante o simplemente conocida por asociación. Este proceso de comprensión sólo puede ser tropológico en su naturaleza, pues lo que está involucrado en este convertir en familiar lo no familiar es un tropologizar que es generalmente figurativo (White, 2003: 71).

De estas líneas se infiere que la comprensión está determinada por el grado de desviación que el objeto extraño pre-

<sup>7</sup> Su tesis, a grandes rasgos, sostiene que en un texto histórico la predominancia de un tropo en particular determina la relación de las partes con el todo, es decir, de los elementos del relato con la unidad narrativa. En este sentido, cuando prevalece el todo sobre las partes, el relato es de tipo metafórico; cuando hay una solidaridad entre las partes, el relato puede ser metonímico o sinecdóquico, dependiendo del vínculo que se establezca entre los elementos (cuantitativo o cualitativo). Finalmente, la ironía aparece como un distanciamiento respecto al todo ya que, al afirmarlo, lo niega, y viceversa. Sin embargo, esta clasificación es cuestionable. En el manual de Lausberg, por ejemplo, además de que la caracterización de la metonimia y de la sinécdoque aparecen invertidas —la primera establece una relación cualitativa, la segunda cuantitativa—, incluye otras más como el énfasis, la hipérbole, la antonomasia, la lítote y la perifrasis.

sentía respecto a lo ya conocido, el cual impone igualmente el límite de lo cognoscible. Supone, por lo tanto, una apropiación del objeto observado, de tal modo que pueda incorporarse al campo de experiencia. Desde esta perspectiva, los tropos —en su sentido original de “giro”— ejecutan un desplazamiento, recorriendo la distancia entre lo ajeno (el otro) y lo propio (el yo). De ello se desprende que recursos como la inversión, la comparación o la analogía constituyen algunas maneras de transformar lo extraño, a fin de adaptarlo y ajustarlo a las formas que nos son familiares. Sólo al llegar al final de este proceso es posible nombrar y clasificar, es decir, comprender.

A partir del vínculo que White establece entre los tropos y la comprensión podría concluirse que decir y conocer se condicionan de manera recíproca, puesto que el lenguaje conforma el horizonte de lo inteligible. Dicho en otras palabras, entendemos el mundo y su pasado a través del lenguaje, como si de un texto se tratara, por lo que en cada representación traducimos a nuestros propios términos. Sin embargo, Hayden White rehúsa pronunciarse sobre cómo percibimos la realidad, correlato natural de esas premisas. En su ensayo “Teoría literaria y escrito histórico” se limita a afirmar que, “como teoría del discurso, la tropología tiene mucho que decir acerca de la representación, pero nada acerca de la percepción” (White, 2003: 171).

Con la negativa a avanzar en la dirección que sugerían sus argumentos, quedó abierta la cuestión de definir el estatuto de los cuatro tropos. Que White invocara con frecuencia el sistema de Gian-Battista Vico parece sugerir, en un primer momento, que se trata de arquetipos universales. La referencia a las ideas de Sigmund Freud y de Jean Piaget como confirmación de su propia teoría indicaría que los tropos corresponden a los modos de conciencia humanos y a sus etapas de desarrollo. Así lo sugirió Frank Ankersmit, al señalar



el vínculo entre la psicología de Piaget y el trascendentalismo kantiano. En su opinión, “*Metahistoria* es nada menos que un esfuerzo de proporcionarnos una investigación epistemológica cuasikantiana de las bases cognoscitivas que sustentan la representación y significado históricos” (Ankersmit, 2004: 29). Sin embargo, de asimilar los tropos a ciertas estructuras *a priori*, parece casi imposible sustraerse a los problemas del determinismo lingüístico y del subjetivismo. De ahí que quizás resulte más conveniente interpretarlos como formas culturales y no universales.

Numerosos pasajes de la obra de White apuntan en ese sentido, en especial ahí donde se coloca a los tropos en la larga tradición occidental, iniciada con la formalización de la retórica y transmitida mediante la enseñanza. Por ejemplo, al advertir el uso de los tropos en *La interpretación de los sueños*, comentó que Freud “habría tenido acceso [a la teoría retórica moderna] en su calidad de miembro del comité educativo de los institutos y de las universidades de su tiempo” (White, 2003: 87). Por lo tanto, las etapas del sueño corresponderían a las cuatro figuras retóricas debido a un conocimiento previo. Como formas aprendidas y no innatas es también el estatuto que White les asignó al afirmar que las historias deben ser entendidas “como estructuras simbólicas, metáforas extendidas, que ‘asemejan’ los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que nos hemos familiarizado en nuestra cultura literaria” (White, 2003: 125).

Ya sean formas universales ya culturales, los tropos sugieren que nuestra comprensión del mundo se realiza de manera indirecta. En este sentido, escribió White, “la metáfora no refleja la cosa que busca caracterizar, brinda direcciones para encontrar el conjunto de imágenes que se pretende asociar con esa cosa. Funciona como un símbolo” (White, 2003: 125). Del griego “*symbolon*”, la etimología del término remite a “juntar” o “unir”; originalmente, denota dos pedazos de un

mismo objeto que se corresponden a la perfección y, por lo tanto, refiere a la noción de completitud.<sup>8</sup> A ello se debe que el símbolo nos haga sentir un lado oculto, el latente, y que el discurso histórico deba considerarse “como un tipo especial de uso del lenguaje que, al igual que el habla metafórica, el lenguaje simbólico y la representación alegórica, siempre da a entender más que lo que literalmente dice, dice algo distinto de lo que parece querer decir y revela algo acerca del mundo sólo a expensas de encubrir algo más” (White, 2003: 153). Ahora bien, de acuerdo con el planteamiento de White y contrariamente a lo que pudiera pensarse, las metáforas del texto histórico no remiten al pasado, sino a las imágenes que conforman la memoria y que, por efecto de la asociación, contribuyen a asimilar lo nuevo y a hacerlo inteligible. Una prueba consistiría en que la lectura de un texto viene siempre acompañada de recuerdos, deseos, imágenes y anhelos; en ella impera la emotividad sobre el pensamiento lógico y, por lo mismo, es difícilmente neutra. De ahí que escribir constituya una toma de posición frente al mundo y que pueda entenderse, como quería Roland Barthes, como un verbo intransitivo.

#### *A modo de cierre: cuatro décadas de Metahistoria*

“La historia no es *mimesis* sino *poiesis*”, afirmaba Michael Ermarth, al resumir, en una de las primeras reseñas dedicadas a *Metahistoria*, las principales lecciones del libro (*apud* Munslow, 2015: 327). Señalar que la representación histórica no es tanto el ordenamiento natural de los acontecimientos, cuanto una operación productora de ficción constituye, sin

<sup>8</sup> Sobre el significado del término resulta ilustrativa una anécdota que relata Umberto Eco acerca de las largas discusiones sostenidas al momento de redactar la entrada “símbolo” para el *Dictionnaire philosophique Lalande*. Lalande las dio por concluidas afirmando que el símbolo era “todo y nada” (Eco, 1984).

duda alguna, uno de los argumentos que más se han discutido a lo largo de las últimas cuatro décadas. Menos fortuna ha corrido el análisis formal, cuyas unidades no han dejado de cuestionarse e impugnarse desde que se publicó la obra. Que difícilmente se sostengan ante la evidencia empírica constituye tan sólo uno de los aspectos debatidos; con mayor severidad se ha juzgado que *Metahistoria*, al buscar sistematizar los modos en que la imaginación histórica prefigura el pasado, funcionara como un “metarrelato”, en el sentido de postular una explicación totalizadora de la historia y su desarrollo. Apenas sorprende, por lo mismo, que en sus escritos posteriores White no retomara dicho esquema y conservara únicamente los lineamientos generales de su propuesta. Entre los más sobresalientes se encuentra la idea de que el historiador no es un sujeto pasivo, receptor de una historia ya dada, sino un agente activo que la construye y le confiere un significado.

El título de su más reciente libro, *The Practical Past*, no representa sino una evidencia suplementaria acerca del sentido y propósitos de sus ideas, orientadas a impulsar una toma de conciencia por parte del historiador acerca de los supuestos que sostienen la escritura histórica. Como afirmó Ewa Domanska, “White considera que su tarea no es crear métodos para investigar el pasado, sino desmitificar los fundamentos en que se basan los métodos tradicionales de la investigación histórica y que moldea la comprensión tradicional de la historia” (Domanska, 2015: 647). Se trata, por consiguiente, de fomentar una disciplina histórica reflexiva, responsable y comprometida. “Si reconociéramos el elemento literario o ficticio en cada relato histórico —señaló él mismo en un ensayo—, seríamos capaces de llevar la enseñanza de la historiografía a un nivel de autoconciencia más elevado que el actual” (White, 2003: 139). Únicamente de ese modo será posible no sólo hacernos cargo de las exigencias académicas,

culturales y sociales del día, sino también abrir un lugar al mañana, en la medida que “no podemos imaginar ningún futuro sin reescribir o volver a narrar el pasado” (La Greca, 2016: 409). Tal es, justamente, una diferencia central entre escribir *a pesar* del presente o *para* el presente.

### Bibliografía

- ANKERSMIT, Franklin R., 2004. *Historia y tropología: Ascenso y caída de la metáfora*. Traducción de R. M. Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston, 1970. *La formation de l'esprit scientifique*. París: Vrin.
- \_\_\_\_\_, 2002. *Études*. París: Vrin.
- BARTHES, Roland, 1987. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- BRAUDEL, Fernand, 1991. *Escritos sobre historia*. Traducción de A. Martín del Campo. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHARTIER, Roger, 1994. “Cuatro preguntas a Hayden White”. *Historia y Grafía* 3: 231-246.
- DILTHEY, Wilhelm, 1986. *Introducción a las ciencias del espíritu: Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Traducción de J. Marías. Madrid: Alianza.
- DOMANSKA, Ewa, 2015. “Hayden White and liberation historiography”. *Rethinking History* 19 (4): 640-650.
- ECO, Umberto, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- GILARDI, Pilar, y Martín RÍOS (coords.), 2017. *Historia y método en el siglo XX*. México: UNAM.
- GOODMAN, Nelson, 1955. *Fact, Fiction and Forecast*. Nueva York: The Bobbs Merrill Co.
- KOSELLECK, Reinhart, 1993. *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducción de N. Smilg. Barcelona: Paidós.

- LA GRECA, María Inés, 2016. "Hayden White and Joan W. Scott's feminist history: the practical past, the political present and an open future". *Rethinking History* 20 (3): 395-413.
- LAUSBERG, Heinrich, 1966. *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Traducción de J. Pérez Riesco. 2 volúmenes. Madrid: Gredos.
- MUNSLow, Alun, 2015. "Rethinking Metahistory: The Historical Imagination in nineteenth century Europe". *Rethinking History* 19 (3): 324-336.
- PAUL, Herman, 2011. *Hayden White. The Historical Imagination*. Cambridge: Polity Press.
- POPPER, Karl, 1963. *Conjectures and Refutations*. Londres: Routledge and Keagan Paul.
- PUTMAN, Hilary, 1975. *Philosophical Papers*. Volumen 1. Massachusetts: Cambridge University Press.
- QUINE, Willard V. O., 1953. *From a Logical Point of View*. Cambridge: Harvard University Press.
- RANCIÈRE, Jacques, 2013. *Figuras de la historia*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- SPIEGEL, Gabrielle M., 2013. "Above, About and Beyond the Writing of History: A Retrospective View of Hayden White's Metahistory on the 40th Anniversary of its Publication". *Rethinking History* 17 (4): 492-508.
- VICO, Gian-Battista, 1978. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Traducción de J. Carner. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLALOBOS ÁLVAREZ, Rebeca, 2017. "Filosofía, teoría o metodología de la historia. El caso de *Metahistoria* de Hayden White (n. 1928)". En Pilar Gilardi y Martín Ríos (coords.), *Historia y método en el siglo XX*: 175-196.
- WHITE, Hayden, 1985. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_, 1994. *El Contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducción de J. Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 1995. "Respuesta a las cuatro preguntas del professor Chartier". *Historia y Grafía* 4: 317-329.

- \_\_\_\_\_, 2003. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Traducción de V. Tozzi y N. Lavagnino. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de S. Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2010. *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory, 1957-2007*. Edición e introducción de Robert Doran. Baltimore: John Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_, 2014. *The Practical Past*. Evanston, Il.: Northwestern University Press.

3

LA REPRESENTACIÓN SOCIAL





# CURSO DE VIDA Y TRANSICIÓN A LA VIDA ADULTA. REPRESENTACIÓN DE UN PROCESO SOCIODEMOGRÁFICO

MARIO MARTÍNEZ SALGADO

Unidad de Investigación sobre  
Representaciones Culturales y Sociales, UNAM

## *Introducción*

Este trabajo busca un doble propósito: por un lado, hacer un ejercicio de síntesis del enfoque denominado *curso de vida*, y por otro, contribuir a la discusión del proceso de transición a la vida adulta desde la perspectiva de género. Antes de iniciar, se asumirá el riesgo de salir brevemente del rigor académico para mostrar un par de ideas a manera de exordio al enfoque de curso de vida. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* expresa que “las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas. Ambas son lo mismo” (1959: 79); y Woody Allen en el guion cinematográfico de *Crimes and misdemeanors* (1989) expone, a través del personaje del profesor Louis Levy, que “siempre enfrentamos a lo largo de nuestras vidas decisiones que son importantes, opciones morales. Algunas se dan a grandes escalas. La mayoría de esas decisiones se dan en cuestiones menores, pero nos definimos a nosotros mismos por las elecciones que hemos tomado. Somos, de hecho, la suma total de dichas elecciones”. En suma, estas imágenes ilustran de buena manera la perspectiva de *curso de vida*, en tanto mirada longitudinal, donde la experiencia de vida de las personas está direccionada por una tríada de condiciones históricas, sociales e individuales. Con base en esta perspectiva hay un interés particular desde el punto de

vista sociodemográfico por el estudio del tránsito de las personas de la juventud a la edad adulta, toda vez que esta etapa involucra experiencias y procesos relevantes para la reproducción social y biológica de una sociedad, como lo son la entrada en unión conyugal o el nacimiento de los hijos.

Ahora bien, este trabajo se divide en tres apartados. El primero muestra la evolución y desarrollo de la perspectiva de curso de vida, se presentan los postulados en los que descansa, al tiempo que se señalan y definen algunos conceptos relevantes del enfoque. En el segundo se expone y desarrolla el esquema sociodemográfico de transición a la vida adulta. Finalmente, el tercer apartado está dedicado a discutir el paso de la juventud a la vida adulta incorporando algunos elementos de la perspectiva de género para robustecer la mirada sociodemográfica inicial de este proceso.

#### *Curso de vida: una perspectiva diacrónica*

Establecer el instante en el que surgió esta forma de estudiar la vida de las personas no es tan ilustrativo como el proceso que dio origen a la misma. No obstante, se debe señalar que fue Leonard Cain quien acuñó el concepto *curso de vida* en 1964 en el ensayo *Life course and Social Structure* (Marshall y Mueller, 2003). En relación con el proceso de gestación de esta perspectiva, Elder *et al.* (2003) ubican el trabajo de William Thomas y Florian Znaniecki: *The Polish peasant in Europe and America*, realizado en la década de los años veinte, como uno de los genitores de esta perspectiva; en él se enfatiza la necesidad de que las investigaciones sociales tengan un acercamiento longitudinal basado en la historia de vida de los individuos utilizando información biográfica.

En la década de los cincuenta el enfoque de curso de vida encuentra uno de sus mayores espacios de germinación en Estados Unidos (el resto puede situarse en Europa), país

donde ocurrieron al menos cinco hechos que promovieron su desarrollo. De acuerdo con Elder *et al.* (2003), el primero fue la proliferación de estudios sobre la infancia a principios del siglo xx. Algunos estudios con un abordaje psicológico relacionados con el estudio de la infancia dieron seguimiento a grupos de infantes durante los primeros años de vida; después fueron extendidos a otras etapas de la vida mediante la recolección de información relacionada con el desempeño escolar, la vida laboral, el matrimonio y la maternidad/paternidad. De ahí que esta información promoviera a su vez una nueva forma de pensar y estudiar la vida de las personas.

El segundo acontecimiento fue el rápido cambio social que tuvo lugar a lo largo del siglo xx, donde se suscitaron algunos eventos que influenciaron profundamente la trayectoria de vida de las personas: la Primera y Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, los periodos de prosperidad y contracción económica, y los movimientos pro-derechos humanos, por mencionar algunos. Estos eventos y las nuevas circunstancias que les sucedieron alentaron el interés por conjuntar desde la sociología la edad cronológica, la agenda social existente y el tiempo histórico para comprender la vida de las personas (Elder, 1975).

En tercer lugar, se encuentran los cambios en la composición de la población estadounidense y de otros países. De la mano del cambio social experimentado en Estados Unidos se encuentra la conformación étnica de su población. A lo largo del siglo pasado ciertos grupos aumentaron su volumen, mientras otros vieron reducido su tamaño. Esta forma de diversidad en conjunción con otros tipos (socioeconómica o de género, por ejemplo) enfatizaron la necesidad de estudiar las trayectorias vitales entre los diferentes grupos sociales.

Otro hecho que promovió el desarrollo de la perspectiva de curso de vida es el cambio en la estructura por edad de la población. Los cambios derivados de la dinámica demo-

gráfica no son perceptibles de forma instantánea, la mayoría de ellos se manifiestan al paso del tiempo. Por ejemplo, el descenso de la mortalidad promueve que la gente viva más, lo cual se traduce en una esperanza de vida mayor. El declive de la fecundidad, en conjunción con el de la mortalidad, propicia escenarios envejecidos donde las nuevas generaciones habrán de desarrollarse. Estos hechos, entre otros, estimulan en los estudiosos de la población nuevas preguntas que reclaman respuestas.

Por último, se encuentra el importante número de investigaciones con carácter longitudinal que tuvieron lugar a partir de la década de los sesenta. En Estados Unidos y algunos países europeos se desarrollaron un buen número de proyectos con abordaje longitudinal, hecho que dio el empujón definitivo que necesitaba el estudio cada vez más complejo de la vida de las personas.

Así, la producción bibliográfica desde los albores de la década de los veinte ha sido cuantiosa y muy variada. De acuerdo con Elder (1975), los textos clave para entender el desarrollo de esta perspectiva son *The curve of life as studied in biographies* de Bühler, donde se reflexiona en torno al tiempo de vida individual; sobre el tiempo social, sobresalen los trabajos de Linton (*Age and sex categories*), de Parsons (*Age and sex in the social structure of the United States*), y de Eisenstand (*From Generation to Generation: Age Groups and Social Structure*); respecto al tiempo histórico, el ensayo *The Problem of Generations* de Mannheim se considera piedra angular en la construcción de esta perspectiva diacrónica.

Más adelante, a finales de la década de los años sesenta, Bühler y Massarik trabajaron con el concepto de ciclo de vida biológico en *The Course of Human Life*. Asimismo, Marshall y Mueller (2003) destacan el trabajo de Mills de 1959 *The Sociological Imagination*, en él se articulan algunas ideas relacionadas con una perspectiva longitudinal. En el marco

de la perspectiva de curso de vida, hacia finales de los setenta, Elder, en *Family history and the life course*, y Hareven, en *Transitions: The family and the life course in historical perspective*, establecen los primeros modelos sobre trayectorias sociales centradas únicamente en el ciclo de vida familiar, a los cuales conciben como un conjunto de etapas ordenadas que van desde el noviazgo hasta la disolución de la unión, ya sea por divorcio o separación, ya por la muerte de alguno de los cónyuges (Elder *et al.*, 2003). Con estos y los desarrollos subsiguientes, la perspectiva de curso de vida viene a enriquecer el marco analítico de ciclo de vida prevaleciente durante la primera mitad del siglo xx, pues no supone una secuencia normativa de los eventos experimentados por la unidad de análisis.

#### *Principios y definición del curso de vida*

El punto de vista de *curso de vida* se asienta sobre la base de cinco principios o postulados (Elder, 1992; Elder *et al.*, 2003): el primer principio es del de *desarrollo a lo largo de la vida*. En éste los cambios que experimentan las personas no son exclusivos de determinada etapa o periodo de vida. Los individuos son susceptibles de experimentar cambios fundamentales de orden biológico, psicológico o social, a lo largo de toda su existencia. El desarrollo humano y el envejecimiento son procesos que duran toda la vida. Por ello, es necesario tener una perspectiva de largo plazo en la investigación y el análisis. De acuerdo con Elder *et al.*, “estudiando la vida de las personas a lo largo de amplios periodos de tiempo incrementamos el potencial de interacción entre el cambio social y el desarrollo individual” (2003: 11).

En el principio de *agencia* se contempla que las personas construyen su vida con base en un permanente juego de toma de decisiones, elecciones y acciones, todo dentro de un

marco de oportunidades y restricciones, las cuales a su vez se rigen por el complejo entramado de circunstancias históricas y sociales que les toca vivir. Es decir, la gente traza su curso de vida en función de las opciones (o ausencia de éstas) que se van presentando, y de acuerdo con las restricciones sociales y a las acciones previas.

El tercer principio es el de *tiempo y lugar*; de acuerdo con Thomas F. Gieryn, “un espacio físico posee tres características esenciales: una ubicación geográfica, un tipo de cultura, y un sistema de significados y valores” (*apud* Elder *et al.*, 2003: 12). El curso de vida de las personas es parte del espacio, y el tiempo histórico en el que se desarrolla es una fuerza capaz de moldearlo. Es decir, la forma en la que los individuos viven su vida depende del contexto, siempre cambiante, en el que se desarrollan, el cual en ocasiones limita, abre o cierra oportunidades y opciones de vida de manera diferencial, en distintos momentos de la vida, con historias de vida pasada y expectativas también diferentes.

El principio de *temporalidad* se refiere al momento en la vida de una persona en que sucede un evento. Los efectos de las transiciones que marcan la experiencia de vida varían de acuerdo con el momento en que ocurren. Además, las mismas experiencias pueden afectar de distinta manera a las personas dependiendo de cuándo acontecen; por ejemplo, un primer embarazo presupone riesgos distintos para la salud de la mujer que lo experimenta según la edad en la que éste ocurra.

En el principio de *vidas interconectadas* la interacción de una persona con otras es fuente de continuas influencias sobre las vidas de los socializantes. Las acciones, decisiones y elecciones que va tomando un individuo a lo largo de su vida afectan el curso de vida de las personas con las que socializa y viceversa: por ejemplo, las decisiones o los cursos de acción que emprenden los padres tienen consecuencias directas so-

bre la vida de sus hijos en prácticamente cualquier espacio donde sucedan.

Es así que la perspectiva de curso de vida puede ser vista como “el entretrejimiento de trayectorias graduadas por la edad, tales como las carreras laborales y las trayectorias familiares, que están expuestas a condiciones cambiantes y opciones futuras, y a corto plazo como transiciones que pueden ir desde la salida de la escuela hasta la jubilación o retiro” (Elder, 1994: 5), o como un:

proceso complejo y multidimensional que es continuamente estructurado a partir del cruce y articulación de las diversas e interdependientes trayectorias que el individuo sigue a lo largo de su vida en diferentes ámbitos o dominios institucionales y sociales. A su vez, esas trayectorias son moldeadas tanto por el propio individuo, como por las influencias ejercidas y los condicionamientos impuestos por los mundos cambiantes en los que aquél se mueve en los distintos momentos o etapas de su vida (Camarena, 1999: 257).

Otras miradas sobre este enfoque establecen que la perspectiva de curso de vida es “un marco analítico para estudiar individuos y familias en el tiempo, dentro de los límites de una sola generación y a través del contexto histórico de generaciones sucesivas” (Ojeda de la Peña, 1989: 12), o bien, “un esquema flexible para comprender la interacción de los diferentes ‘relojes’ que gobiernan el movimiento de los individuos y las familias a través de sus vidas en una sociedad cambiante” (Tuirán, 2001: 53). Así, en este capítulo se considera que la perspectiva de curso de vida es un enfoque diacrónico que permite estudiar la experiencia de vida de individuos examinando su trayectoria en distintos ámbitos y bajo diferentes contextos, al tiempo que permite analizar los posibles vínculos que se establecen entre éstos como con-

secuencia del conjunto de las fuerzas sociales, económicas y culturales que actúan sobre ellos.

### *La vida en tres tiempos y otros conceptos*

La perspectiva de *curso de vida* da cuenta de los distintos estadios de las trayectorias de vida de las personas como la intersección de tres tiempos (Hareven, 1981; 1982; 1998). El *tiempo individual* se refiere al tiempo biológico o psicológico de los individuos, es decir, la edad cronológica (Hareven, 1982; 1998). La edad es reconocida como un elemento básico en los estudios sociológicos (Elder, 1975); en la mayoría de las sociedades occidentales el curso de vida es, al menos parcialmente, estructurado por la edad, y el grado de estructuración puede variar de acuerdo con el ámbito de la vida que se estudia (Settersten, 2003); por ejemplo, en muchas sociedades los roles sociales y actividades son asignados con base en la edad o periodo de vida. El *tiempo familiar* hace alusión a la ocurrencia de los eventos familiares: matrimonio, paternidad, salida del hogar familiar (Hareven, 1982; 1998). La esfera familiar podría no estar estructurada por la edad como lo está el trabajo y la escuela, sin embargo, las familias son claramente diferenciadas por la edad, especialmente porque la posición generacional define el lugar del individuo dentro de la familia. La experiencia del tiempo familiar es más contingente y menos predecible que las otras esferas. Además, este espacio moldea identidades, roles y responsabilidades. El ámbito familiar también es considerado como un ente privado y pocas veces controlado por el Estado (Settersten, 2003). Por otra parte, para interpretar los efectos o correlaciones de la edad y el año de nacimiento se debe especificar todo lo que ellos encierran (Elder, 1975). El *tiempo histórico* da cuenta de la influencia que tienen ciertos eventos históricos (guerras, catástrofes, periodos de crisis y prosperidad económica,



o eventos especiales de carácter político y social) sobre las vidas de los individuos (Hareven, 1982; 1998).

Ahora bien, en repetidas ocasiones se ha hecho referencia a los conceptos de trayectoria y transición sin detenernos en su definición. El curso de vida es una colección de trayectorias en las que se puede observar la ocurrencia o no de determinadas transiciones o eventos. Así, las *trayectorias* son las rutas que el sujeto en estudio sigue a lo largo de los distintos espacios de su vida social. Ejemplo de ellas son las trayectorias familiares, las trayectorias laborales, así como las escolares o las reproductivas. Este concepto no necesariamente califica la secuencia o la velocidad con que se realizan las transiciones. La perspectiva de curso de vida reconoce que los individuos pueden evitar algunos estados, dejar o regresar a otros estados y permanecer un tiempo variable en cualquier estado (Tuirán, 1996). Las *transiciones*, por su parte, son los eventos que modifican o caracterizan la trayectoria, marcan el paso de un estadio a otro: entradas o salidas del mercado laboral, una migración, una unión conyugal o un divorcio son ejemplo de transiciones. En principio éstas pueden ocurrir en cualquier momento de la vida de las personas, sin embargo, cada sociedad establece un sistema de expectativas en torno a la edad en que ocurren (Hogan, 1980; Hogan y Astone, 1986). Por ejemplo, a principios de los sesenta, Neugarten *et al.* (1965) mostraron que parte de la sociedad estadounidense consideraba que la edad ideal para que un hombre se casara estaba entre los 20 y 25 años, y para una mujer, entre los 19 y los 24.

Un *punto de inflexión* es un concepto que hace referencia a momentos altamente significativos de cambio, momentos que redundan en ajuste, cuando no en replanteamiento, de la vida de las personas que lo experimentan (Blanco y Pacheco, 2003); un accidente o la muerte de un familiar pueden ser ejemplo de ello. Otros conceptos que destacar son el de

estandarización e institucionalización de los cursos de vida. La *estandarización* se refiere a la regularidad de los patrones de vida como resultado directo de la institucionalización. La *institucionalización* por su parte tiene que ver con las formas en la que el curso de vida es estructurado por organizaciones, instituciones y el Estado. Por ejemplo, el Estado, al introducir límites formales de edades para ciertos asuntos públicos, estructura en mayor o menor medida el curso de vida de las personas. Esto no es nuevo en Occidente, particularmente en la Europa del siglo XIX: el Código Napoleónico ya definía ciertos límites de edad para asumir algunas responsabilidades jurídicas y penales (Pries, 1996). Con el establecimiento de edades mínimas o máximas para ciertos derechos u obligaciones, el curso de vida toma cuerpo en el sentido de constituir una estructura universal de puntos o periodos en las vidas individuales. Otro desarrollo conceptual destacado es el de *transición a la vida adulta*, el cual por su relevancia para el propósito de este capítulo se presenta en el siguiente apartado.

### *Transición a la vida adulta*

Algunos autores reconocen en la publicación *Centuries of Childhood* de Phillippe Ariès el comienzo de una intensa discusión académica en torno a cómo, cuándo y por qué etapas como la niñez y adultez son creadas y definidas culturalmente como segmentos de la vida de las personas (Furstenberg y Settersten, 2005). En mayor o menor medida, la gente ha adoptado los términos infancia, adolescencia, adultez joven, madurez y vejez como periodos de la vida. Estos conceptos han sido contruidos con base en un conjunto de condiciones sociales, económicas y culturales. En las sociedades modernas estas etapas son difundidas con su correspondiente carga de normas sociales, arreglos institucionales, afiliacio-

nes sociales e identidades personales (Furstenberg y Settersten, 2005).

De acuerdo con Del Castillo (2006), el concepto de niñez predominante durante el siglo pasado se encuentra estrechamente vinculado con los inicios del sistema educativo moderno. La práctica de una lectura y una escritura masivas incorporó a los sujetos en un nivel de abstracción que modificó también la percepción del mundo adulto. Como parte de este proceso, a los infantes se les separó de los adultos y, en este camino de diferenciación, se les construyó una identidad de la que históricamente habían carecido. Por otra parte, el surgimiento de la adolescencia como grupo social diferenciado de la infancia y la adultez se explica, entre otras cosas, por la expansión de la educación formal y las transformaciones económicas y sociales, tales como la industrialización y la urbanización. Aunque estos cambios son anteriores al siglo xx, fue hasta comienzos de dicho siglo que se identificó a la adolescencia como una etapa que permitía que la gente joven recibiera una mayor escolaridad, explorara nuevas opciones y forjara un sentido de sí mismo (Furstenberg y Settersten, 2005). A este respecto, Lloyd (2005) señala que ciertamente en el pasado tanto los hombres como las mujeres jóvenes tendían a cambiar directamente de la infancia a la edad adulta, pero en la actualidad dicho intervalo parece estarse alargando. En suma, una pubertad temprana y un desarrollo social tardío producen un espacio en el curso de vida en el que convergen ciertos aspectos de autonomía y autodeterminación con otros tantos de dependencia (Furstenberg y Settersten, 2005).

La *transición a la vida adulta* describe el proceso por el cual una persona se transforma en un adulto independiente, productivo y reproductivo (Coubès y Zenteno, 2005). Este pasar de joven a adulto está conformado tradicionalmente por una serie de eventos clave en el curso de vida de los indi-

viduos: salida del sistema escolar, primer ingreso al mercado laboral, salida del hogar familiar, comienzo de la vida conyugal y el advenimiento de la maternidad/paternidad (Fussell y Furstenberg, 2005). El supuesto fundamental detrás de esta representación es que la transición hacia la vida adulta está institucionalmente relacionada con el proceso de integración a una sociedad. Las características de esta transición, por sus efectos en las etapas posteriores del curso de vida, determinan en gran medida las características y condiciones de integración social del individuo (Coubès y Zenteno, 2005). El camino que lleva a los jóvenes a convertirse en adultos es un proceso de maduración psicológica y social, en el que los individuos están sujetos a normas impuestas por las instituciones sociales (Mier y Terán y Rabell, 2001; Mier y Terán, 2004).

De acuerdo con algunos autores, el tránsito a la vida adulta es un proceso socialmente construido en donde es posible identificar un modelo normativo que describe tanto la secuencia como la temporalidad de los eventos que lo conforman. Es decir, un modelo que define un orden socialmente establecido y las edades en las cuales ha de realizarse (Neugarten *et al.*, 1965; Hogan, 1980; Hogan y Astone, 1986). En las sociedades occidentales, este orden cronológico enmarca una expectativa social porque la responsabilidad de una nueva familia, sobre todo una vez que inicia la reproducción, se asume cuando los individuos ya adquirieron una autonomía económica y residencial (Coubès y Zenteno, 2005).

No obstante, este esquema ha sido blanco de algunas críticas. Coubès y Zenteno exponen que hay una vertiente que argumenta que “el enfoque descansa en una concepción funcionalista, porque reduce las dimensiones de la identidad de los individuos a los roles y estatus que lo definen”, además, “al considerar a los jóvenes como seres inacabados socialmente y, consecuentemente, la edad adulta como el estadio último de la maduración, se condena al inmovilismo” (2005: 335).

Empero, estos mismos autores señalan que “aunque el estudio de roles y estatus tenga sus límites [...] y tome el riesgo de considerar sólo a una subpoblación como adultos, son esos roles y estatus los que, en parte, definen las expectativas sociales hacia las personas en una sociedad” (335). Otra crítica está asociada con la implementación de un “modelo normativo” como noción de una trayectoria típica y esperada que lleva a un cambio de roles propios de la vida adulta (completar la educación formal, conseguir un empleo de tiempo completo, casarse y formar un hogar independiente, y tener el primer hijo), pues algunos estudios muestran que el paso de la juventud a la vida adulta no tiene la misma connotación para todas las personas (Corjin, 2001); esto es, que la población joven no necesariamente sigue una única secuencia y que la temporalidad de los eventos puede variar en contextos estructurales diferentes. Por otro lado, Mora y de Oliveira (2009), siguiendo algunas reflexiones de Jeffrey Jensen Arnett, exponen que, al otorgar demasiada importancia a la experiencia o no de ciertos eventos, se ocultan otros aspectos relacionados con la autonomía personal, pues poco se sabe acerca de la forma en que los propios jóvenes conciben los eventos que los conducirán a la adultez.

### *Otras miradas sobre el tránsito a la adultez*

Distintas y muy variadas disciplinas están interesadas en el estudio de las diferentes etapas del desarrollo humano. Por la cercanía que guardan con los estudios de población, esta investigación centrará su atención en algunos de los conceptos desarrollados por la psicología, la antropología y la sociología relacionados con el intersticio entre la niñez y la edad adulta. En términos generales, estas tres áreas del saber coinciden en nombrar *adolescencia* a la etapa que han de transitar las personas para pasar de la infancia a la vida adulta. También con-

cuerdan en que el comienzo de la adolescencia está asociado con el pleno desarrollo de la sexualidad genital (pubertad), y en que es difícil establecer el momento en el que ésta finaliza.

En particular, entre los temas de mayor interés para la psicología está el problema de la identidad en la adolescencia. En el transcurso de la pubertad el cuerpo experimenta una transformación morfológica, de funcionamiento y de apariencia, que con el paso del tiempo se convertirá en un cuerpo adulto, sexualizado. De esta forma, el adolescente tiene varias tareas (nada sencillas durante este periodo): debe adaptarse a los cambios físicos y fisiológicos, integrar en la imagen de sí mismo su cuerpo en transformación, asumir una identidad de género y avanzar en el camino que lo llevará a la sexualidad genital adulta (Bloch, 1996). La adaptación a los cambios corporales se produce también en un contexto de cambio en las relaciones con los demás. Los vínculos que entretejen “a menudo se ven influenciados por representaciones colectivas y creencias sobre la llegada precoz o tardía de la pubertad, sobre la naturaleza y el sentido de los signos que anuncian la maduración sexual, y por los modelos culturales de belleza y de seducción asociados al hombre y a la mujer” (Bloch, 1996: 21).

Por su parte, la antropología encuentra en la adolescencia un interés permanente, en cuanto a cómo distinguir lo que está determinado por la cultura de lo que está determinado por la biología. Las transformaciones sociales que experimentan las personas asociadas a la transformación del cuerpo pueden conducir a una reconfiguración importante del autoconocimiento y del comportamiento social del individuo (Barfield, 2001). En algunas culturas el inicio de la adolescencia tiene lugar antes de los cambios biológicos mediante ritos; buena parte de estos acontecimientos constituyen ritos de paso por medio de los cuales las personas experimentan una transformación social (Gennep, 1986). De igual forma,

la antropología considera que mientras los aspectos biológicos de la adolescencia han permanecido más o menos invariables a lo largo de historia de la humanidad, los cambios históricos que experimentan las sociedades y que repercuten en la vida cultural pueden promover transformaciones en la organización social de la adolescencia que redefinen su significado y la forma de experimentarla (Barfield, 2001).

Asimismo, la sociología cuenta con un ramal especializado en los temas relacionados con este grupo de población: la sociología de la juventud. Entre los primeros intereses de la sociología de la juventud estaba la dedicada al conflicto generacional y las formas de la cultura juvenil (Cicchelli y Merico, 2005). También indagaba el vínculo entre la posición de adulto y la adquisición de los diversos aspectos de la madurez y el acceso a la autonomía sociocultural y económico-jurídica (Hillmann, 2001). Después de la Segunda Guerra Mundial la sociología de la juventud se interesó por el binomio reproducción y cambio social (Casal *et al.*, 1988). Otros temas que le han interesado son el significado de la edad y de los grupos de edad para la estructura social, los movimientos sociales y el cambio de valores, y la configuración de nuevas formas y nuevos estilos de comunicación (Hillmann, 2001).

A la luz de todo esto, Mora y de Oliveira (2009) se plantean la necesidad de estudiar el tránsito a la adultez considerando la perspectiva del sujeto tanto como las restricciones derivadas de la estructura social. De esta manera el foco de atención no sólo se centrará en el estudio de determinados eventos en sí mismos (experiencia y temporalidad), sino que deberá considerarse como centro del análisis el estudio de la dialéctica sujeto-estructura, enfatizando la figura del individuo como núcleo de la reflexión sociológica.

*Repensando el camino a la vida adulta*

Las críticas al enfoque sociodemográfico de transición a la vida adulta y la forma en que otras perspectivas han observado esta etapa permiten plantearse la pertinencia de ampliar la mirada y analizar, también, otros aspectos de la vida de las personas que pudieran estar vinculados con el proceso de maduración psicológica y social que presupone dicha transición. Por ejemplo, tanto la psicología como la antropología y la sociología coinciden en que el comienzo de este periodo está asociado con el pleno desarrollo de la sexualidad genital (pubertad). A partir de ello es posible suponer que si se introduce el inicio de la vida sexual al estudio del tránsito a la vida adulta se está incorporando un aspecto importante de la vida de las personas, el de la sexualidad.

Ahora bien, salir de la escuela, comenzar a trabajar, dejar el hogar familiar, iniciar una vida conyugal y convertirse en padre o madre son eventos cuya relevancia, en términos generales, para los individuos que los experimentan o aspiran a experimentarlos, no puede soslayarse. Igualmente se considera que restringir el estudio únicamente a estas transiciones puede ocultar cuestiones relevantes de la vida de las personas, necesarias para la comprensión de otros aspectos de este proceso, pues las trayectorias educativas, laborales y familiares influyen, pero también pueden verse influidas por las trayectorias sexuales. Además del estudio de la ocurrencia y temporalidad de los eventos, que se reconoce forman parte del contexto de referencia, es necesario concebir cada transición como un evento con cierto grado de relevancia, en el que confluyen distintos procesos que posteriormente llevarán u orillarán, junto con otras fuerzas sociales, a que las personas tomen o actúen de determinada manera en su proceso de maduración individual. Cada evento, como punto en el tiempo, forma parte un proceso más amplio, una trayec-



toría o un conjunto de ellas, que pueden entrelazarse y fundirse en una, conectarse en ciertos momentos o simplemente transcurrir en paralelo.

De esta forma, se puede considerar el tránsito a la vida adulta como un proceso complejo mediante el cual los individuos adquieren cierta fuerza para direccionar su propia vida. Ese proceso se materializa en las posibilidades de elegir y actuar de los individuos dentro de un complejo marco, una mezcla de intereses propios y restricciones sociales. Una parte sustantiva de este proceso acontece cuando el individuo asume un mosaico de responsabilidades que van desde las ligadas a la unidad familiar, al contexto social inmediato y al resto de instituciones sociales con las que el individuo interacciona.

Hasta el momento, se ha revisado con cierto detalle la perspectiva de curso de vida y el enfoque de transición a la vida adulta derivado de ella. También se repasó el tratamiento que ha recibido este proceso por parte de otros cuerpos del saber, ejercicio que permitió enriquecer la noción inicial sociodemográfica. Ahora bien, no importa qué aspecto poblacional se estudie, “se podrá entender, en algunas de sus características y dinámicas, desde la perspectiva de la diferencia sexual y las construcciones culturales y sociales a las que da pie” (Olavarría *et al.*, 1998: 10).

### *Hacia la adultez desde la perspectiva de género*

Las distintas esferas en las que se desarrolla el tránsito a la vida adulta sugieren distintos escenarios donde los sujetos se relacionan. En cada uno de estos espacios el individuo se va construyendo una identidad adulta a lo largo del tiempo. En este proceso de autoconstrucción, echa mano de herramientas y materiales que le proporcionan las instituciones sociales (Estado, familia, escuela, Iglesia, por mencionar algunas). Sin embargo, el individuo, en estricto sentido, no es el arquitecto

de su propio destino, no es el único arquitecto de su identidad adulta. Las personas, en mayor o menor medida, se subordinan a las exigencias de un “arquitecto” cultural, el cual provee, como si fueran planos, normas y pautas sobre la forma que ha de tener (ser) su Yo adulto. Desde el género, entendido como el resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas (Lamas, 1996), se puede comprender cómo las personas entretejen su camino a la vida adulta. Es posible suponer que los vértices que delimitan el género: asignación de género —aparición externa de los genitales—, identidad de género —experiencia vital alrededor del género asignado—, y rol asignado al género —conjunto de prescripciones que la cultura va marcando acerca del comportamiento femenino y masculino— (Furlong, 2006) son aspectos fundamentales de la vida de las personas que, al entrelazarse, dejan al descubierto el comportamiento que hombres y mujeres tendrán al llegar a la adultez. En la elaboración de este entramado emergen, si se atiende a lo expuesto por Scott (*apud* Lamas, 1996), toda una gama de *símbolos y mitos* que evocan representaciones múltiples (por ejemplo, la familia nuclear como estructura familiar generadora de felicidad); *conceptos normativos* que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos (como la prescripción de que la experiencia de reproducción debe ocurrir dentro de una unión conyugal); *instituciones y organizaciones sociales* que regulan y fomentan las relaciones de género (sistema de parentesco, la familia, el mercado de trabajo segregado por sexo, las instituciones educativas, la política); y una *identidad* de sí, aspectos que permiten el autorreconocimiento y el reconocimiento por parte del entorno social, y en el caso de esta investigación están asociados con un modelo o estilo de ser adulto. La interacción de estos ele-

mentos conforma lo que se ha denominado sistema de sexo/género, el cual se entiende como un conjunto de

prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y, en general, al relacionamiento de las personas; son las tramas de relaciones sociales que determinan las relaciones de los seres humanos en tanto personas sexuadas (De Barbieri, 1992: 151).

La construcción cultural del género propicia el surgimiento de algunas estructuras que articulan y dan sentido a la vida de las personas. Entre ellas se destacan las *estructuras de prestigio* (Ortner y Whitehead, 1996). El estatus de un individuo, de acuerdo con Giddens, depende de las evaluaciones que otros hagan de él o de su posición social, y éstas le confieren prestigio o estima social. Un grupo de estatus se compone de una cierta cantidad de individuos que comparten la misma posición. A diferencia de las clases, los grupos de estatus casi siempre tienen conciencia de su propia posición. La pertenencia a una clase, tanto como a un grupo de estatus, puede ser una importante base de poder social según Giddens (*apud* Ortner y Whitehead, 1996). En este sentido, se puede pensar la adultez como un grupo de estatus, y algunos de los eventos o transiciones que conducen a ella (inicio de la vida laboral, comienzo de la vida sexual, establecimiento de una unión conyugal y la experiencia de la paternidad) como instancias proveedoras de prestigio o estima social. Por ejemplo, en la mayoría de las sociedades el matrimonio es el vínculo entre los sexos más relevante en la determinación del prestigio masculino, pues en muchos casos la unidad doméstica es el espacio donde se producen los bienes destinados tanto al consumo como al intercambio. Además, las mujeres también

procrean hijos que, a su vez, suelen ser medio de producción, pero muchas ocasiones representan, sobre todo, la continuidad del linaje (Ortner y Whitehead, 1996).

Otra representación de prestigio, en el caso de los hombres, es el adecuado cumplimiento de los mandatos de masculinidad. El inicio de la vida sexual, la manifestación de la capacidad reproductiva y el rol de proveedor, entre otros, constituyen preceptos de la masculinidad que incrementan/disminuyen el estatus social de quienes los cumplen/incumplen cabalmente. Además de los modelos de masculinidades asociados a determinados contextos sociales y culturales, es posible pensar modelos de masculinidad vinculados con cada etapa de la vida de los individuos. Esto es, que tanto los significados vinculados al hecho de ser hombre, así como la forma en la que se ejerce el poder, varían o, mejor dicho, se desarrollan a lo largo de la vida de los individuos. Por ello, a un niño no se le pide que asuma el rol de proveedor; más bien se determina su valía si es capaz de proteger a sus coetáneos, de igual forma que a un adolescente, más que exigirle que cumpla con el mandato de la reproducción, debe mostrar su condición viril a través del inicio de su vida sexual. Los atributos que distinguen a los hombres están sostenidos y reforzados por una serie de mandatos sociales en distintos momentos del tiempo, y que eventualmente formarán parte de su identidad. Estos expresan una masculinidad de referencia en cada etapa del curso de vida, que no necesariamente pueden ejercer o exhibir en los diferentes espacios donde socializan. En consecuencia, su exhibición y ejercicio dependerán de los recursos que posean o hereden, del contexto social en el que vivan, de su sensibilidad y de la exitosa aprobación de las pruebas de iniciación que les permitan reconocerse y ser reconocidos como hombres adultos.

## Bibliografía

- BARFIEL, T. (ed.), 2001. *Diccionario de antropología*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- BLANCO, M. y E. PACHECO, 2003. "Trabajo y familia desde el enfoque del curso de vida: dos subcohortes de mujeres mexicanas". *Papeles de Población* 38: 159-193.
- BLOCH, H., 1996. *Gran diccionario de psicología*. Madrid: Ediciones del Prado.
- CAMARENA, R. M., 1999. "Estado y curso de vida". En *México diverso y desigual*. México: El Colegio de México/Sociedad Mexicana de Demografía, 255-271.
- CASAL, J., J. MASJOAN y Jordi PLANAS, 1988. "Elementos para un análisis sociológico de La transición a la vida adulta". *Política y Sociedad* 1: 97-104.
- CICHELLI, V. y M. MERICO, 2005. "Estudio del paso a la edad adulta de los italianos: Entre atravesar los umbrales de forma ordenada y la individualización de las trayectorias biográficas". *Estudios de juventud* 71: 69-81.
- CORJIN, M., 2001. "Transition to adulthood: sociodemographic factors". En Martine Corjin y Erik Klijzing (eds.), *Transition to adulthood in Europe*, European Association for Population Studies. Alphen aan den Rijn: Kluwer Academic Publishers, 1-25.
- COUBÈS, M. y R. ZENTENO, 2005. "Transición hacia la vida adulta en el contexto mexicano: una discusión a partir del modelo normativo". En Coubès, Zavala de Cosío y Zenteno (coords.), *Cambio demográfico y social en el México del siglo xx*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 331-353.
- DE BARBIERI, T., 1992. "Sobre la categoría de género: una introducción teórico-metodológica". En *Fin de siglo. Género y cambio civilizatorio*. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres, 111-128.
- DEL CASTILLO, A., 2006. "Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo xx". En *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo xx*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, vol. 2, 83-115.
- ELDER, G., 1975. "Age differentiation and the life course". *Annual review of sociology* 1: 165-190.

- \_\_\_\_\_, 1992. "Models of Life Course", *Contemporary Sociology*, 21-5: 632-635.
- \_\_\_\_\_, 1994. "Time, Human Agency, and Social Change: Perspectives on the Life Course", *Social Psychology Quarterly*, 57-1: 4-15.
- ELDER, G., M. KIRKPATRICK y R. CROSNOE, 2003. "The emergence and development of life course theory", Mortimer y Shanahan, eds. *Handbook of the life course*. Nueva York: Kluwer Academic/Plenum, 3-17.
- FURLONG, A., 2006. "La categoría género". En *Género poder y desigualdad*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Economía, 11-14.
- FURSTENBERG, F., R. RUMBAUT y R. SETTERSTEN Jr., 2005. "On the frontier of adulthood. Emerging themes and new directions". En Settersten Jr., Furstenberg y Rumbaut (eds.), *On the frontier of adulthood. Theory, research, and public policy*. Chicago: The University of Chicago Press, 3-25.
- FUSSELL, E. y F. FURSTENBERG, 2005. "The transition to adulthood during the twentieth century: race, nativity, and gender". En Settersten Jr., Furstenberg y Rumbaut (eds.), *On the frontier of adulthood. Theory, research, and public policy*. Chicago: The University of Chicago Press, 29-75.
- GENNEP, Arnold van, 1986. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- HAREVEN, T., 1981. "La última etapa: La adultez y la vejez históricas". En Erikson (comp.), *La adultez*. México: Fondo de Cultura Económica, 294-318.
- \_\_\_\_\_, 1982. "From family time and industrial time to historical time". En *Family time and industrial time*. Cambridge: Cambridge University Press, 363-370.
- \_\_\_\_\_, 1995. "Historia de la familia y la complejidad del cambio social". *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica* XIII: 99-149.
- HILLMANN, K., 2001. *Diccionario enciclopédico de sociología*. Barcelona: Herder, 21, 504, 505, 874 y 875
- HOGAN, D., 1980. "The Transition to Adulthood as a Career Contingency", *American Sociological Review* 45- 2: 261-276.
- HOGAN, D. y N. M. ASTONE, 1986. "The transition to adulthood". *Annual Review of Sociology* 12: 109-130.

- LAMAS, Marta, 1996. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'". En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG-UNAM/Porrúa, 327-366.
- LLOYD, Cynthia, ed., 2005. "Introduction and conceptual framework". En *Growing Up Global: The Changing Transitions to Adulthood in Developing Countries*. Washington, DC: National research council/Institute of Medicine of the National Academies, 17-66.
- MARSHALL, V. y MUELLER, M., 2003. "Theoretical roots of life course perspective". En HEINZ y MARSHALL, eds., *Social dynamics of the life course. Transitions, Institutions and Interrelations*. Aldine Transaction, 3-32.
- MIER Y TERÁN, M., 2004. "Pobreza y transiciones familiares a la vida adulta en las localidades rurales de la península de Yucatán". En *Población y salud en Mesoamérica*, vol. 2, núm. 1. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 43.
- MIER Y TERÁN, M. y C. RABELL, 2001. "Introducción", En *Jóvenes y niños: un enfoque sociodemográfico*. México; H. Cámara de Diputados LIX Legislatura/Instituto de Investigaciones Sociales/Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/Miguel Ángel Porrúa, 7-22.
- MORA M. y O. DE OLIVEIRA, 2009. "Los jóvenes en el inicio de la vida adulta: trayectorias, transiciones y subjetividades", *Estudios Sociológicos* XXVII 79: 267-289.
- NEUGARTEN B., J. MOORE y J. LOWE, 1965. "Age Norms, Age Constraints, and Adult Socialization". *The American Journal of Sociology* 70-6: 710-717.
- OJEDA, N., 1989. "El curso de vida como perspectiva analítica en el estudio del ciclo familiar". En *El curso de vida familiar de las mujeres mexicanas; un análisis sociodemográfico*. Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 29-44.
- OLAVARRÍA, J., C. BENAVENTE y P. MELLADO (1998) *Masculinidades Populares. Varones adultos jóvenes de Santiago*, Chil: FLACSO.
- ORTNER, S. y H. WHITEHEAD, 1996. "Indagaciones acerca de los significados sexuales". En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG-UNAM, Porrúa, 127-179.

- PAZ, O., 1959. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIES, L., 1996. “¿Institucionalización o desinstitucionalización del curso de vida? Biografía y sociedad como un enfoque integrativo e interdisciplinario”. En *Estudios Demográficos y Urbanos*. México: El Colegio de México, vol. 11, núm. 2, 35-63.
- SETTERSTEN, R., 2003. “Age structuring and the rhythm of the life course”. En Mortimer y Shanahan (eds.), *Handbook of the life course*. Nueva York: Kluwer Academic/Plenum, 81-98.
- TUIRÁN, R., 1996. “Transición de la adolescencia a la edad adulta en México”. En Welti (coord.), *Dinámica demográfica y cambio social*. México: XX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología/Fondo de Población de las Naciones Unidas, 167-180.
- \_\_\_\_\_, 2001. “Estructura familiar y trayectorias de vida en México”. En Cristina GOMES, comp., *Procesos Sociales, Población y Familia. Alternativas teóricas y empíricas en las investigaciones sobre vida doméstica*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, 23-65.



LA REPRESENTACIÓN LITERARIA



# MIMESIS, ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA  
Universidad Veracruzana

## *La mimesis icónica*

Comenzaré estas líneas aludiendo al planteamiento arqueológico realizado por Jean-Pierre Vernant en un artículo originalmente titulado “Imagen y significación”, y recogido posteriormente con el título “De la presentificación de lo invisible a la imitación de la apariencia” en el volumen *Mythe et pensée chez les Grecs* (1996). En dicho estudio Vernant afirma que, por razones históricas, el caso griego resulta privilegiado para quien desee interrogarse acerca de las funciones de la imagen en cuanto tal, así como sobre el estatus social y mental del imaginario en el marco de una civilización particular. Pues, como recuerda ese autor, durante los siglos XII y VIII de la era precristiana, a los que se ha denominado los “siglos oscuros”, en Grecia no se practicaba la escritura alfabética, ni se disponía propiamente de un imaginario o de un sistema de representaciones figurativas. Algo de lo que da cuenta la semántica de la palabra *graphein*, que designaba a un tiempo actividades para nosotros tan disímiles como escribir, dibujar y pintar. No será sino hasta que, alrededor del siglo VIII, se hayan desarrollado un repertorio de imágenes y una paleta de figuras, y que asimismo se haya elaborado un lenguaje plástico en la cerámica mediante técnicas como el relieve y el bajorelieve, que se podrá hablar de un advenimiento de la figuración en Grecia (Vernant, 1996: 339).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La traducción de citas provenientes de versiones originales es mía.

Vernant explica de manera magistral cómo fue que la imagen, en tanto forma de representación y semejanza, advino como resultado del proceso que transformó los *eidola* (menhires, lajas, maderas u otro tipo de “bulto”), cuya eficacia consistía en establecer un contacto auténtico con las potencias sagradas, actualizándolas y haciéndolas presentes sin dejar de subrayar su alteridad radicalmente inaccesible, en estatuas destinadas a ser vistas, esto es, en formas cuya esencia radicaba en ser percibidas (fenómeno que él vincula con la institución de la publicidad en los templos). El proceso se habría completado en el momento en que esas mismas efigies dejaron de ser la encarnación de las potencias de vida divinas, es decir, de aquellos que “en la pureza de su existencia son radicalmente ajenos al declive, la corrupción y la muerte” (349), para cobrar una forma identificada como propiamente humana, convirtiéndose así en una copia que imita un modelo.

De entre todos los diferentes *eidola* hubo uno en particular, el *eikon*, que adquirió el sentido de representación figurada, pintada o esculpida, es decir, de *imagen creada* por el pintor o por el escultor. Algo que, por su parte, Marcel Detienne asocia con un proceso global de mutación de las *tekhnai*, dentro de las cuales se cuenta por supuesto la palabra poética:

Desde finales del siglo VII —escribe Detienne— la estatua deja de ser un signo religioso, para ser una “imagen”, un signo figurado que intenta evocar en el espíritu del hombre una realidad exterior. Uno de los aspectos de esta mutación es la aparición de una firma en la base de la estatua o en el plano de la pintura; en la relación que el artista instituye con la obra figurada, se revela como agente, como creador, a mitad de camino entre la realidad y la imagen. En los planos escultórico y pictórico, hay una solidaridad, y la más estrecha, entre la toma de conciencia del artista y la invención de la imagen. Simónides representa

precisamente el momento en que el poeta, a su vez, se reconoce a través de la palabra, cuyo carácter descubre por intermedio de la pintura y la escultura (2004: 169).

El caso de Simónides resulta particularmente significativo porque da testimonio de un “giro icónico” que convierte al poeta en “hacedor de imágenes”; pues, si como se dice, para él la pintura era “una poesía silenciosa y la poesía una pintura que habla”, es porque la palabra era ya un *eikon*, una “imagen de la realidad” (Detienne, 2004: 168). Se dice también que con Simónides la memoria habría dejado claramente de ser el fundamento religioso de la palabra poética para convertirse en una técnica secularizada, en un simple vehículo para el aprendizaje de un oficio; pero lo que a mí más me interesa resaltar es que, como escribe Detienne,

[l]a invención de la mnemotecnica responde a la misma intención que otro perfeccionamiento técnico atribuido a Simónides: la invención de letras del alfabeto que permitirían una mejor notación escrita. Cabe destacar, en efecto, que los poetas líricos recurren a la escritura, y no ya a la sola recitación, para hacer conocer sus obras. Desde el siglo VII, la escritura es la forma necesaria de publicación: ha dejado de estar, como en el mundo micénico, unida a estructuras socio-económicas de acumulación; ya no apunta esencialmente a consolidar el poder de los que dirigen: es un instrumento de publicidad (2004: 171).

De la misma manera que los *eidola* dejaron de hacer posible la presentificación de lo invisible —el vínculo eficaz con una alteridad radical que en ella se manifestaba como presencia ausente—, la poesía dejó de ser el vehículo de actualización de la *arjé*, el sostén de un orden cosmológico en el que mediante la palabra se anudaban pasado, presente y porvenir.

Imagen y escritura aparecen entonces como las facetas correlativas de un proceso de secularización que encuentra en el *eikon* un punto de convergencia fundamental: el de un objeto que, más que por ser copia de un modelo, se caracteriza por su ser-para-ser-percibido, por su destinación a la *publicidad*. No es difícil vislumbrar cómo estos elementos de lo que en su momento constituirá la teoría general de la mimesis contienen en germen un componente más, que, si bien hará eclosión hasta un poco más tarde, será central en la historia de la mimesis: la *espectacularización*.

Los helenistas coinciden en señalar que el siglo v implicó una inflexión mayor dentro del proceso de conformación de la esfera de la mimesis, debido a la convergencia de una serie de factores, como el desarrollo del dibujo en perspectiva o la consolidación de la prosa en tanto instrumento de comunicación —cuya flexibilidad permitía razonar con inusitada complejidad y a la vez dotar al registro evenemencial de una impactante fuerza narrativa—. Y es dentro de este contexto que surge esa emblemática forma de mimesis espectacular que fue la tragedia.

Charles Segal ha descrito con acuidad cómo, si bien antes del siglo iv los poetas trágicos no concebían sus obras para ser leídas, sino como objetos de ejecución oral controlados por un texto escrito, esa condición espectacular implicaba una suerte de hiato perceptivo, propiamente mimético. Segal sugiere que

ese modo de producción en dos etapas —primero el texto y después la ejecución— sensibiliza al poeta trágico con respecto a los dos sistemas de comunicación y representación, verbal y visual, y posibilita el tipo de verdad que su arte conlleva: el poder de visualización, inherente al poder de crear imágenes que poseen las palabras en sí mismas, así como al acto concreto de visualizar sobre la escena teatral. La coexistencia de una representación

verbal y una visual —coexistencia propia del teatro— implica, casi en todo punto, una suerte de dicotomía, de contradicción o de paradoja en la existencia de la verdad (2010: 334).

En su clásico libro sobre la tragedia (2002), el mismo Jean-Pierre Vernant demostró que esa contradicción, aunada a la espectacularidad del significante trágico, fue lo que hizo posible el fenómeno de la “conciencia trágica”. Algo que queda de manifiesto, por ejemplo, en la utilización por parte de los personajes de un vocabulario jurídico que en cada caso adquiere significaciones divergentes, contrapuestas, e incluso *inaudibles* para la contraparte; incomunicabilidad vuelta perceptible, pero que sólo es mimética en la medida en que tiene su complemento en la esfera que se establece entre el poeta y el espectador más allá —o más acá— de la escena, y que no es otra más que la conciencia misma de la “ambigüedad de las palabras, de los valores, del hombre” (Vernant, 2002, I: 39). Se trata, pues, de la visibilización mimética, es decir, ambigua, de un conflicto que conduce al espectador a abandonar sus antiguas certidumbres y a abrirse a una visión problemática del mundo, constituyéndose a sí mismo, a través del espectáculo, en conciencia trágica.

No debe extrañar, entonces, que los análisis de Segal demuestren que esta duplicidad del lenguaje es correlativa de una doble visión: de la conciencia material de que *algo se oculta* detrás o por encima de la escena. En efecto, este autor pondrá este fenómeno en relación con la “creciente alfabetización de Atenas durante el periodo en el que se desarrolla la tragedia”, así como con el espíritu crítico que corresponde a una sociedad de letrados, ambos tendientes a agudizar la “conciencia de la falta de correspondencia entre los objetos imaginados y los reales, del mismo modo que la escritura fonética agudiza la conciencia de la falta de correspondencia entre las convenciones alfabéticas y la realidad tangible”

(2010: 338-339). Pero lo que más me interesa del argumento de Segal es cómo, a través de la asociación entre lo que se disimula, por un lado, y el procedimiento mimético que hace visible la duplicidad del lenguaje, por el otro, la escritura puede operar como una metáfora de los “dominios desconocidos del yo”, entendido como algo interior, misterioso y oculto. Por supuesto, en tanto helenista Segal es consciente de que la tragedia carece de la terminología adecuada para expresar algo como una subjetividad propiamente dicha, y de que, en ese sentido, no hay mejor testimonio que la *Poética* de Aristóteles para constatar que en el texto trágico la atención está puesta sobre las formas y los eventos exteriores en tanto acciones o *prágmata*. Lo cual no impediría que el sentido de un yo, la complejidad de una vida interior hecha de motivaciones, deseos y temores, se encuentre implícita por todas partes.

La frecuencia con la que los poetas trágicos (en particular Sófocles y Eurípides) describen esa “región de la experiencia” mediante metáforas de la escritura, como por ejemplo las “tabletas del espíritu”, lleva a Segal a hablar de una “toma de conciencia del texto” (yo preferiría decir más bien de la textualidad), tributaria del momento de transición formal entre lo oral y lo escrito, y a señalar, a partir del interés implícito en la tragedia griega por el espacio oculto, privado, interior, la emergencia de la figura de un “poeta-escritor”, cuyo marco de acción sería “tanto el espacio natural y público de la ejecución oral en el teatro, como el espacio gráfico del texto” (2010: 355).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para Eric Havelock es la escritura la que propicia la metamorfosis cultural mediante la cual se vuelve posible “expresar el convencimiento de que ‘yo’ soy una cosa y la tradición otra; que ‘yo’ puedo apartarme de la tradición para someterla a examen; que ‘yo’ puedo romper el encanto de su fuerza hipnótica; y que ‘yo’, lejos de consagrar enteramente mis energías mentales a la memorización, debería encauzarlas hacia la investigación crítica y el análisis. El ‘ego’ griego, para alcanzar este género de experiencia cultural (que a partir de Platón se va haciendo algo posible, hasta conver-



Podemos vislumbrar un circuito en el que, por un lado, tenemos al poeta-escritor, confrontado al desfase productivo entre las dimensiones fónica y gráfica del signo —aunque liberado del contexto de ejecución al que estaba sujeto el aedo—, y, por el otro, a un espectador consciente de las ambigüedades del vínculo entre percepción, discurso y verdad. Ambos implicados dentro del ámbito más amplio de la “conciencia trágica”, es decir, en la esfera del *eikon*: de la imagen que se despliega ambiguamente como visibilidad y ocultamiento, como vaciamiento del significado pleno de la escena por la fisura de un trasfondo invisible que quizás pudiéramos considerar como correlativo de una subjetividad en ciernes. En esa dirección apunta la consideración de Vernant con respecto al hecho de que:

En la Atenas del siglo v, el individuo se ha afirmado, en su particularidad, como sujeto del derecho; la intención del agente se reconoce ya como un elemento fundamental de la responsabilidad; por su participación en una vida política en la que se toman las decisiones —al término de un debate abierto, de carácter positivo y profano—, cada ciudadano comienza a tomar conciencia de sí como agente responsable de la conducción de los asuntos, más o menos dueño de orientar por su *gnome*, su juicio, y por su *phrónesis*, su inteligencia, el curso incierto de los acontecimientos. Pero ni el individuo ni su vida interior han adquirido suficiente consistencia y autonomía como para

---

tirse en algo normal) tiene que dejar de identificarse sucesivamente con toda una serie de vívidas situaciones narrativas polimórficas [...]. Tiene que aprender a alejarse y, mediante un esfuerzo de pura voluntad, llegar a un punto en el que pueda decir: ‘Yo soy yo, un pequeño universo autónomo, capaz de decir, de pensar y de hacer, con independencia de lo que tengo en la memoria’. Ello supone la aceptación de una premisa: la de que existe un ‘yo’, un ‘alma’, una consciencia que a sí misma se gobierna y que en sí misma halla los motivos de sus propios actos, sin necesidad de acudir a la imitación de la experiencia poética” (1994: 189).

constituir al sujeto en un centro de decisión del que emanarían sus actos (2002, I: 75-76).

Me parece plausible plantear que la mimesis trágica da cuenta precisamente de un umbral en el que la *tekhné* del poeta comienza a desbordar el marco que tradicionalmente lo confinaba a “encarnar la materia en una forma preexistente”, pero sin concebir aún que él pudiera ser, “por sí mismo, el centro y la causa productora” (Vernant, 2002, I: 75); un umbral en el que si bien el poeta ya no se considera a sí mismo un maestro de verdad, por usar los términos de Detienne, tampoco puede considerarse propiamente un “fabricante de ficciones”, como diría Segal (2010: 340).

Conciencia escrituraria y conciencia mimética se anudan así en la zona liminar del *graphein* vuelto imagen. Imagen que, por un lado, lleva la impronta de los *eidola*, es decir, de una materia vaciada por la presentificación de una ausencia y una lejanía, y, por otro, la del hiato que la escritura instauro en el signo, propiciando la conciencia de las ambigüedades de la percepción y el discurso en sí mismos, pero, sobre todo, abriendo un espacio para la subjetividad en tanto *mimesis icónica*.

Con base en lo anteriormente expuesto, es posible afirmar que tanto la presentificación de la ausencia como la dispersión del signo en la pluralidad imaginaria del *graphein*, junto con la consiguiente conciencia de la ambigüedad del discurso y la percepción que le está asociada, constituyen los basamentos arqueológicos del fenómeno mimético. Por lo mismo, es posible aducir también que la tragedia es un ámbito en el que se consolidó la experimentación mimético-icónica, esto es, un espacio idóneo para el trabajo reflexivo sobre una presencia ausente que es a la vez signo “imaginante”, escrito, y representación espectacular.

Resulta indispensable considerar estos elementos como ejes constitutivos de la teoría general de la mimesis, y revertir

así el efecto de transferencia masiva de la potencia mimética a la inteligibilidad causal llevada a cabo por Aristóteles en la *Poética* —o en todo caso, la transferencia operada por una determinada tradición de pensamiento que encontró sustento en dicha obra—. A pesar de conceder implícitamente a la tragedia el lugar de preeminencia que le corresponde, en lo que se refiere a la experimentación mimética, y a pesar de la aceptación también implícita de la dimensión icónica —patente en el fenómeno identificatorio sobre el que sin duda reposa la célebre catarsis—, la poética aristotélica hace posible que se privilegie la concatenación lógica de las acciones, es decir, la *unificación mimética en la fábula*, en detrimento de la diseminación imaginaria y la ambigüedad perceptiva, signica y discursiva sobre las que la tragedia (la mimesis icónica) trabaja inevitablemente.

Es menester recuperar ese valor liminar, intersticial, en razón del cual el arte mimético se nos presenta como un modo de negociación posible con los poderes disruptivos del imaginario. Y nada es más elocuente en ese sentido que la tutela que ejercía sobre las festividades trágicas la figura de Dionisos, “el dios enmascarado”. Si bien en el contexto ritual griego la máscara misma era una herramienta para inscribir la ausencia en la presencia a la que se confería la función de crear tensión entre términos contrarios, dicha función estaba asociada a una risa liberadora, que por su parte estaba destinada a resolver esas mismas tensiones: a liberar al hombre “del pavor y de la muerte, de la angustia del duelo, de la sujeción a las prohibiciones y decoros” (Vernant, 2002, II: 45). Ese dios extranjero era, además, aquel que introducía en el seno de la ciudad la alteridad de todas las metamorfosis, al difuminar la línea divisoria entre la civilización y la barbarie, entre lo humano y lo animal, lo humano y lo divino, entre lo masculino y lo femenino, y al abolir las fronteras que circunscribían a los grupos humanos conforme a clases de rango o edad.

Si la máscara como dispositivo icónico está íntimamente vinculada con la divinidad que provoca la irrupción de las potencias de la alteridad radical en el seno de la *polis* y su vida pública, resulta lógico que, como lo afirma Vernant, la invención del género literario que escenifica espectacularmente lo ficticio como si fuera realidad sólo pudiera darse “en el contexto del culto de Dionisos, dios de las ilusiones, de la confusión y de la constante interferencia entre la realidad y las apariencias, la verdad y la ficción” (2002, II: 44).

Resulta fundamental referirse, entonces, al estudio de Charles Segal *La poética dionisiaca y las Bacantes de Eurípides* (1982). En ese bello estudio Segal muestra cómo la figura de Dionisos permite a Eurípides crear una obra cuyo núcleo mimético-icónico se refiere a la naturaleza paradójica de la tragedia, conforme a lo que el helenista estadounidense denomina la “dimensión metatrágica”. Partiendo precisamente de la descripción del carácter liminar del dios de la máscara, y de la participación espectacular que nuestro propio deseo de ver hace posible (aquello que más tarde será denominado la “pulsión escópica”) y que esta tragedia pone de manifiesto, Segal lleva a cabo un análisis minucioso de la manera en que en ella las figuras del dios y del poeta se reflejan mutuamente, conformando un monumento dionisiaco que, al tiempo que se erige como tal, socava los cimientos de su propia monumentalidad:

A fin de cuentas, la obra misma es el monumento a la ambigua presencia/ausencia [de Dionisos], en tanto que efectúa simultáneamente la cercanía y la distancia del dios, el carácter tangible y elusivo de su ser y su poder, así como la dificultad de aprehenderlo en cualquiera de las estructuras habituales del discurso humano o de la sociedad. Como monumento y negación de esa misma monumentalización, la obra se levanta sobre su propia ambigüedad, siendo vehículo para la verdad

de los dioses y cuestionando a su vez el orden divino y el ordenamiento del mundo. En tanto que esta posición corresponde exactamente a la de Dionisos, después de todo la obra es el monumento (irónicamente) apropiado para el dios al que celebra y a la vez critica (1982: 320).

Como apunta Segal, *Las bacantes* condensa en una acción simple el largo y tortuoso proceso a través del cual el ritual dionisiaco dejó de romper las barreras que separaban lo humano de la naturaleza y de lo bestial. Se convierte en el soporte de la propia conciencia trágica, esto es, en una forma de escritura espectacular que hacía posible experimentar y trascender la amenaza que representan los poderes del imaginario para las estructuras de mediación de la sociedad en su conjunto (el mito, el ritual, el lenguaje mismo). Lo cual equivale a decir que “la literatura surge del hiato que separa al ritual de la obra y a la efectuación del rito del evento imaginario” (263), y que la poética dionisiaca sólo podía haber arraigado en el suelo fértil de la “crisis de los símbolos” generada por el racionalismo, el pensamiento dialéctico y la alfabetización de la sociedad.

### *La subjetividad mimética*

La interpretación que ofrece Segal en relación con el papel de la poética dionisiaca dentro del marco histórico de esa crisis de los símbolos incide directamente en el plano de la teoría de la subjetividad, e incluso de la ética. Dice Segal:

La sabiduría de Dionisos no es una simple *fröhliche Wissenschaft* (una gaya ciencia), sino algo en donde están aliados sabiduría y decepción, verdad e ilusión. La obra nos brinda la experiencia de la gozosa inmersión en el frenesí dionisiaco, el cual no deja rastro del ser individual puesto que la psique

misma resulta “tiasificada” (*thiaseutai psychan*) en la emoción colectiva. Pero al revelar el aspecto destructivo de la pérdida de sí, la obra también nos pone en guardia contra la locura, aun cuando elabore su retrato y efectúe su irresistible poder. A través de las paradojas de la poética dionisiaca la disolución del orden renueva nuestro sentimiento con respecto a la preciosidad y la precariedad de ese mismo orden. La experiencia de esta locura coadyuva para reforzar nuestra cordura. La aceptación del dios y de su lejanía e inhumanidad profundiza nuestra propia humanidad (1982: 314).

Como se puede observar en estas líneas —que parecieran una fenomenología de los poderes de la literatura—, lo importante es menos la locura del héroe que su correlación con los poderes del dios, los cuales, conforme a lo exhibido por la poética dionisiaca, resultan ser los del imaginario y de la ilusión mimética. Por esa misma razón, el fondo nietzscheano que se percibe en la cita no se limita a una refutación polémica con respecto a la asimilación de la sabiduría dionisiaca a una *gaya ciencia*, sino que atañe a las implicaciones éticas de la poética dionisiaca, las cuales se desgranán en varios aspectos correlativos. Según se deriva de la interpretación de Segal, esa esfera repercute de manera inevitable, primero, sobre nuestra apreciación de la figura de Eurípides —a la cual Nietzsche dirige en *El nacimiento de la tragedia* una ya muy conocida requisitoria (1995: 99-100)—, y posteriormente sobre el lugar que ocupa el frenesí dionisiaco dentro del fenómeno mimético y sobre la valoración que al respecto nos es dable elaborar, así como sobre la muy problemática aunque fecunda relación entre mimesis y subjetividad.

Recordemos que el reproche que Nietzsche hacía al “sacrilego Eurípides” tenía que ver con la inserción del espectador dentro del escenario, esto es, precisamente con el distanciamiento que conlleva la espectacularización del fenómeno

trágico, relacionada con lo que aquí se ha descrito como la diseminación mimética. En realidad, para Nietzsche se trata de la irrupción de “dos espectadores”: uno de ellos, el propio Eurípides “*en cuanto pensador, no en cuanto poeta*”; el otro, “un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*” (1995: 106, 109). Eurípides habría, pues, quebrantado la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco al inaugurar el “socratismo estético”, es decir, una tendencia “no-artística” fundada sobre la premisa de que “sólo lo inteligible es bello” que se decanta en un racionalismo contrario a la creación intuitiva e inconsciente.

El fondo del diferendo tiene que ver, por supuesto, con lo que para Nietzsche constituye el origen, la *arjé* de la tragedia en cuanto tradición:

Esa tradición nos dice resueltamente que la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual sacamos nosotros la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial, sin dejarnos contentar de alguna manera con las frases retóricas corrientes —que dicen que el coro es el espectador ideal o que está destinado a representar al pueblo frente a la región principesca de la escena (Nietzsche, 1995: 73).

Si, conforme a la óptica nietzscheana, la tragedia tiene su origen en el anhelo de levantar el velo de maya y conocer la expresión de la verdad sin atavíos, cabe recordar que dicho anhelo es para Nietzsche de corte mimético, en tanto que para él no hay verdad más profunda y auténtica que la del arte, en cuanto que ésta surge propiamente como una *imitación*. De modo que, si bien el anhelo originario remite al ámbito de la naturaleza, de ninguna manera esto deriva en un realismo naturalista, sino en un movimiento creador de imágenes, paradójicamente guiado por un impulso contrario

a la figuración. Para el filósofo alemán los griegos habrían buscado *hacerse uno con el dios* y verse así “como genios naturales renovados, como sátiros”, por lo cual:

La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de ese fenómeno natural; en esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca. Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es el gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hace representar por ellos (1995: 82).

Nostalgia de la era anterior a la mimesis o a la literatura, es decir, de cuando aún no se había producido la fisura que separa al ritual de la obra y a la efectuación del rito del evento imaginario (*cf.* Segal, *supra*). En todo caso, es de sobra conocido cómo, además de evocar los planteamientos concernientes a la poesía ingenua y sentimental, Nietzsche se apoya en el argumento de Schiller relativo a la función del coro trágico como creador de una esfera propiciatoria para el surgimiento de la ilusión artística, conforme a un movimiento según el cual, animada por el entusiasmo dionisiaco, la diseminación mimética, es decir, la división espectacular de la escena, buscaría abolirse a sí misma para hacer posible el éxtasis dionisiaco. Esto es, un movimiento conforme al cual la mimesis no serviría sino para abolir el hiato que la constituye y para colmar la distancia con respecto a los dioses que, sin embargo, como ya habíamos visto, la funda.

Me parece importante subrayar, además, la estrecha relación que existe entre las concesiones hechas por Nietzsche a ese trasfondo idealista y la tesis —fundamental— relativa a la



precedencia de la música frente a la producción imaginaria, extraída de un comentario del propio Schiller.<sup>3</sup> Pues dentro de este esquema la música aparece inserta dentro de una relación que Nietzsche conceptualiza de manera análoga a la que, según Kant, tiene el mundo de las apariencias con la “cosa en sí”. La música sería, así, un símbolo que sostiene con el Uno primordial una relación que es una tendencia a-conceptual y a-figurativa que se revierte en una producción representativa, icónica:

El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira civilizada que se comporta como si ella fuese la única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparental en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia (Nietzsche, 1995: 81).

Representación de lo irrepresentable, la música nombra la huella de esa aspiración disolvente que habita la intimidad del lenguaje artístico y sus figuraciones icónicas. Y asimismo sería la fuerza que, desde el fondo, organiza todavía la mimesis trágica en Sófocles y Esquilo. Eurípides, representante del socratismo estético, sería el punto de quiebre irreversible, el artífice

<sup>3</sup> “Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien *un estado de ánimo musical*” (1995: 62). Es a partir de esta “observación psicológica” que Nietzsche procederá a desarrollar su tesis acerca de la proveniencia a-figurativa (dionisiaca) de la imagen onírica o apolínea expresada en el fenómeno lírico.

del “suicidio” de la tragedia como forma artística. A lo que yo agregaría, retomando los argumentos de Segal y Vernant, que quizás Eurípides simplemente haya sido quien mejor describió el hiato que atraviesa la conciencia trágica, es decir, quien llevó hasta sus últimas consecuencias su carácter mimético.

Llegados a este punto, no es difícil despejar las implicaciones del planteamiento nietzscheano: y es que, si por su parte la tendencia dionisiaca ansía pulverizar todo rastro del principio de individuación en tanto que “intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad” (46), la fuerza apolínea —que no sólo la resiste sino incluso la revierte como figuración— es sin duda la única fuente para una subjetividad legítima, esto es, para una *subjetividad mimética*. En efecto, si tanto el poeta épico como el escultor se encuentran “inmersos en la intuición pura de las imágenes”, en una contemplación icónica que los protege de las fuerzas dionisiacas de disolución, por su parte el lírico es el único a quien sería lícito decir “yo”. “Sólo que esta yoidad, apunta Nietzsche, no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas” (1995: 64). Esta yoidad es legítima sólo en la medida en que se funda en la imitación del “simbolismo universal” de la música, o lo que es lo mismo, en la medida en que lleva la impronta paradójica de la mediación que imita lo no-mediado.

Independientemente de la “evolución” de Nietzsche y su sentido global,<sup>4</sup> para los fines de este trabajo es importante

<sup>4</sup> Es Gilles Deleuze quien en su conocido libro *Nietzsche y la filosofía* plantea, en un apartado específico, que el pensamiento nietzscheano se habría desprendido progresivamente de los resabios dialécticos de la herencia de Schopenhauer perceptibles aún en *El nacimiento de la tragedia* (cf. Deleuze, 2003: 14-16).

recalar en la crítica de la subjetividad mimética que se deriva de la relectura de *El nacimiento de la tragedia*. Como lo expone Philippe Lacoue-Labarthe, la lógica que subyace a esa forma de subjetividad no es sino una dialéctica antagónica que atraviesa tanto la interpretación nietzscheana de la tragedia como el resto de la tradición especulativa surgida en la Alemania de las postrimerías de la Ilustración. En efecto, apunta Lacoue-Labarthe:

Nietzsche piensa, de manera más bien elemental, que la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco es una relación de imitación: lo que enseña el fenómeno del lirismo, por ejemplo, es que las palabras “imitan la música” (con lo cual Nietzsche, recordémoslo, pretende resolver el enigma de la forma estrófica). Y además, en cuanto a la música, el elemento dionisiaco es un primer reflejo, una primera copia, un primer espejo, etc., del mundo o la voluntad —el uso del léxico mimetológico más tradicional, más platónico, es sistemático a todo lo largo de *El nacimiento de la tragedia*—; lo apolíneo es sin embargo pensado como un mimema en segundo grado de lo dionisiaco, y por esta razón es secretamente desvalorizado [...]. Más aún, cuando el antagonismo es verdaderamente comprendido como antagonismo, es decir, como conflicto entre dos fuerzas o dos potencias iguales, la lógica que viene a recubrir este esquema mimético no es otra que una lógica dialéctica (2010: 143).

Las implicaciones de esta dialéctica antagónica para la modernidad son enormes, dado que en ella se anuncia, engarzado en el fenómeno mimético, el problema fundamental de la subjetividad política. Registro que ya Nietzsche ponía de manifiesto, si bien de forma negativa, al intentar (r)establecer el sentido de la división del espacio teatral griego entre escena y coro, aunque fuera para negar que, como lo

pretendía la opinión corriente, este último pudiese haber estado destinado a representar al pueblo frente a la región principesca de la escena (*cf. supra*). En todo caso, prosigue Lacoue-Labarthe,

en la ensoñación alemana sobre la tragedia se trata, con regularidad, del teatro como el lugar de auto-representación y de la auto-constitución del mismo ser-pueblo, como el lugar donde la totalidad de un pueblo se hace presente para sí mismo y se reconoce como tal. Lo que fascina en el ejemplo de la tragedia griega es el rito político y su capacidad instauradora: desde luego, el pueblo griego nace de sus mitos, pero sólo accede a sí mismo, en una Ciudad o en un Estado, a través de la representación de sus mitos. De ahí hay un solo paso para pensar que la institución de un pueblo (o, como diríamos, de un Estado-nación) exige un teatro (2010: 138).

En su rechazo de la reducción del teatro al escenario en menoscabo del coro y la lírica sagrada que se atribuía a la visión latina (romana, renacentista, clásica) de la Grecia trágica, autores como el propio Nietzsche, por supuesto, pero también Schlegel, Humboldt, Schelling, Hölderlin, Hegel o incluso Heidegger habrían intentado restituir por distintas vías el lado oculto, nocturno, místico, y en suma entusiasta de la mimesis trágica, inscribiendo el hiato mimético dentro de una lógica agonística. Pero lo que en realidad estaría en juego en esa tentativa es el problema esencial de la mimesis moderna, a saber, la paradoja de la conformación de la identidad, del devenir sí-mismo:

En la agonística general en que se encuentra comprometida Alemania después de la *Aufklärung*, la consigna en todo caso es clara: hay que dejar de imitar la imitación latina de los griegos. Y si es cierto que ninguna identidad puede constituirse sin

imitación, es decir, sin apropiación de los medios de identificación (que, como sabemos desde Platón, es la función tradicional de los mitos), la urgencia es entonces inventar otra Grecia u otro mito de Grecia (2010: 140).

El propio Lacoue-Labarthe explica que este programa reposa sobre el mandato paradójico de llevar a cabo una “imitación original”, y que ello implica someterse a una lógica de tipo *double Bind* o doble constricción (“Sé como yo / No seas como yo”), que, como en su momento demostrara Gregory Bateson, opera como base estructural ni más ni menos que del cuadro clínico de la psicosis: “Y sin duda así habría que entender cierto destino de Alemania: si se quiere, como enfermedad del ‘alma alemana’. Después de todo, Hölderlin y Nietzsche han sido sus víctimas ejemplares” (2010: 141).

Pero aquí lo importante no es la diagnosis, sino reiterar que el principio mimético conlleva un hiato o fractura que, más que una dialéctica, implica una dispersión regida por los poderes del imaginario, y que por ende propicia distintas formas de negociación para la subjetividad. Por ello, y conforme a lo planteado por Lacoue-Labarthe, la figura de Hölderlin despunta en razón de la manera en que, mediante su escritura, logra desplazar la mimesis fuera del eje de la dialéctica —descoyuntándola.

Françoise Dastur plantea que para el poeta alemán los griegos

son en cierto modo un espejo inverso de nosotros mismos, y no representan algo relativo a un pasado lejano, sino que, más que haber producido obras que deban ser imitadas, abrieron posibilidades de vida, y es por eso que siguen siendo un ejemplo, a pesar de que resulte claro que no pueden ni deben ser imitados (2013: 181).

Si la imagen que aparece en ese espejo es inimitable es porque, igual que para Nietzsche, para Hölderlin no sólo el *eikon* sino el proceso mimético en su conjunto es en realidad la manifestación de una potencia metafísica que lo trasciende. Aunque, a diferencia de lo expuesto por el autor de *El nacimiento de la tragedia* —para quien la imagen se encuentra subordinada a la imitación de la música y en última instancia a su disolución en la inmediatez dionisiaca—, para Hölderlin el *eikon* no es sino la manifestación del proceso formativo mismo, del obrar de la potencia de formación.

Sucede que la mimetología de Hölderlin actualiza un principio latente en la *Poética* aristotélica —pero que sólo adquiere su plena vigencia a la luz de la *Física*—, conforme al cual imitar la naturaleza no es reproducir de ella una imagen de menor valía sino completarla, darle cabal cumplimiento al hacerla salir de la reserva en la que le place esconderse. Cuando la imagen deja de estar asociada a la reproducción de un original preexistente para convertirse en la presentación auténtica de un proceso, en la manifestación de un ser que no se contrapone a su propia aparición, la poesía abandona el ámbito de la imaginación reproductora y transita hacia el de la imaginación productora, en un movimiento que será definido por Dastur como el tránsito de la imagen idólica a la imagen icónica, y en el que, según esta autora, radica la importancia ontológica de ese proceso de formación de la imagen que es la *Bildung*. Por lo que no debe sorprender que, si bien en el ámbito del idealismo alemán este devenir figurativo encontró en la novela de formación su forma poética hegemónica,<sup>5</sup> y aunque el propio

<sup>5</sup> Es de sobra conocido el argumento según el cual la lógica dialéctica que preside el *Bildungsroman* es la misma que da su estructura a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Quizás sea esta perspectiva la que, junto con la idea romántica de que los *Diálogos* platónicos fueron la primera novela, implícitamente inspiró a Nietzsche para afirmar que “Platón pro-

Hölderlin haya explorado ese registro en su novela *Hyperión*, para este escritor

la cuestión de la totalidad no ha encontrado aún en la forma novelesca su solución definitiva, y [en ella] probablemente la escisión no ha sido todavía experimentada de manera suficiente. Esa es la razón por la cual Hölderlin abandonará la forma novelesca e intentará posteriormente, aunque en vano, escribir una tragedia moderna, antes de orientarse finalmente hacia la forma lírica, la única susceptible quizás de traer al lenguaje esa pasión de la finitud que constituye el destino propio de los modernos (Dastur, 2013: 161).

La expresión de la totalidad sólo puede ser experimentada a partir de la sucesión de sus figuraciones y de los estadios de su desarrollo, conforme a un proceso en el que la fractura y la escisión que le son constitutivas se acrecientan asintóticamente. En efecto, como aduce Dastur, la escritura de Hölderlin estaba guiada por el problema de “la expresión de esa totalidad viva que en sí misma engloba a la naturaleza y al arte y que él caracterizaba mediante una fórmula que, por vía de Platón, provenía de Heráclito: la del Uno que difiere de sí mismo” (2013: 144). Es por esta razón que la Belleza dejó de aparecer platónicamente como aquella unidad que, situada más allá de lo finito, excluía la diferencia, para presentarse más bien como “la expresión misma de la verdadera totalidad, de aquella que incluye lo finito, que soporta la diferencia y la escisión y sólo puede manifestarse a través de ellas” (154).

---

porción a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]” (1995: 121).

Cabe mencionar que, dentro del proceso que Blanchot denominara el “itinerario de Hölderlin”, el tránsito de la novela hacia la lírica no representa en lo absoluto un abandono de la tragedia, sino más bien una reconfiguración conforme a la cual la actividad de traducción de dos piezas sofocleas, *Edipo* y *Antígona*, cobra una importancia mayor, en tanto que resulta propiciatoria de una reflexión complementaria de la producción lírica.<sup>6</sup> Es a partir de dicho reordenamiento que el principio mimético sufre una “inversión categórica” con respecto a lo que ocurría todavía en esa tragedia moderna que era *Empédocles*; pues la aspiración de suprimir mediante el entusiasmo —efecto del “fuego divino”— el hiato que en la mimesis se exhibe y ratifica como separación del hombre y los dioses, se transformará en la aceptación del deber que, a partir de la tragedia, la poesía se impone a sí misma. Blanchot asocia la adquisición de esta conciencia con el destino personal del propio Hölderlin:

Es como si el deseo formado en tiempos de *Hyperion* / *Empédocles* de unirse a la naturaleza y a los dioses, se hubiese convertido en una experiencia que lo compromete totalmente y que siente como excesivamente amenazante. Lo que entonces sólo

<sup>6</sup> “Escritas en 1803, las *Anotaciones al Edipo* acompañan, junto con las *Anotaciones a Antígona*, los últimos himnos, del mismo modo que los ensayos de Hamburgo acompañaron la escritura de *Empédocles*. Su definición de la tragedia está estrechamente vinculada a la precedente, pero su proximidad con los himnos le confiere una nueva significación. Un índice externo de ello sería el hecho de que en adelante el interés de Hölderlin por lo trágico no se basará en su propia actividad poética, sino en su traducción de las tragedias de Sófocles. La resolución trágica de la oposición entre naturaleza y arte, concebida más radicalmente en el Hölderlin de los últimos años, mutará en un antagonismo entre el dios y el hombre y no aparecerá como tema de su poesía. Pero Hölderlin no habrá abandonado por ello la dialéctica trágica a la que intentaba dar forma en *La muerte de Empédocles*, sino que ahora lo trágico será inmanente a su concepción de la relación que se establece entre el dios y el hombre” (Szondi, 2003: 22).



era un deseo del alma, que sin peligro podía afirmar de modo desmesurado, se ha transformado en un movimiento real que lo excede, y necesita hablar de ese exceso de beneficios bajo el cual sucumbe y ese exceso es la presión demasiado viva, el impulso demasiado fuerte hacia un mundo que no es el nuestro: el mundo de lo divino inmediato (Blanchot, 2002: 242-243).

Es bajo el influjo de ese exceso y ese deseo que Hölderlin habría logrado entender, gracias a la mimesis trágica, que es conforme a la naturaleza de los dioses permanecer en la pureza de su bondad, sin mezcla, del mismo modo que es propio del hombre, en tanto potencia de conocimiento, mantener la distinción, la oposición de contrarios que hace posible el conocimiento.<sup>7</sup> Y es en razón de esa “doble infidelidad” que, en lugar de ser un intermediario entre los dioses y los hombres, el poeta debe

mantenerse en la intersección de esa doble inversión divina, humana, doble y recíproco movimiento por el cual se abre un hiato, un vacío que desde ese momento debe constituir la relación esencial entre los dos mundos. El poeta debe resistir así a la aspiración de los dioses que desaparecen y que lo atraen en su desaparición hacia ellos (particularmente el Cristo); debe resistir a la pura y simple subsistencia sobre la tierra, esa tierra que los poetas no fundan; debe realizar la doble inversión, cargar con el peso de la doble infidelidad y mantener así distintas las dos esferas, viviendo puramente la separación, siendo la

<sup>7</sup> “*Edipo* es la tragedia del alejamiento de los dioses. Edipo es el héroe obligado a mantenerse al margen de los dioses y de los hombres, que debe soportar esta doble separación, debe conservar pura esta distancia sin llenarla con vanos consuelos, mantenerla como un espacio intermedio, lugar vacío que abre la doble aversión, la doble infidelidad de los dioses y de los hombres y que él debe conservar puro y vacío, a fin de que se asegure la distinción de las esferas” (Blanchot, 2002: 242)

vida pura de la separación misma, porque ese lugar vacío y puro que distingue a las esferas es lo *sagrado*, la intimidad del desgarramiento que es lo sagrado (2006: 244).

Es por ello que, a diferencia de Nietzsche —y del entorno especulativo que los circunda a ambos—, Hölderlin ejerce una sobriedad literalmente heroica, que se desvía categóricamente de la transgresión trágica, es decir, del impulso metafísico que consiste en la identificación con lo divino insuflada por el entusiasmo. Y esta sería la genuina aceptación del destino trágico que cristaliza en la figura —literalmente atea— de Edipo, conforme a la concepción de la tragedia a la que llega Hölderlin mediante su práctica de traducción de Sófocles.

En su asociación con la escritura, la mimesis es la doble inscripción imaginaria, icónica, de un reverso y una lejanía en el discurso, la percepción y la verdad; pero sobre todo es el ámbito arqueológico en el que, si bien se insinúa la posibilidad del sujeto, la afirmación de un “ego” que se anuncia entre los pliegues de la escena teatral al tiempo que se emancipa de la tradición fraguada en la oralidad y la memoria, también se advierte la hendidura secular que lo habrá de obcecar, ya por el deseo de abolirse a sí mismo colmando la distancia que lo separa de la totalidad, ya como necesidad de resistir ese mismo deseo mediante la producción poético-icónica, *mediante la literatura*. Pues, como lo muestra el caso emblemático de Hölderlin, es como si en la literatura radicara la posibilidad de habitar precariamente ese espacio intersticial; o como dice bellamente Blanchot, “como si entre el día y la noche, entre el cielo y la tierra”, gracias a ella nos fuese dado ver “el cielo en su evidencia vacía, y en este vacío manifiesto, el rostro de la lejanía de Dios” (2002: 246).

## Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice, 2002. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jenkins. Madrid: Editora Nacional.
- DASTUR, Françoise, 2013. *Hölderlin. Le retournement natal. Tragédie et modernité, nature et poésie & autres essais*. Paris: Les Belles Lettres.
- DELEUZE, Gilles, 2003. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DETIENNE, Marcel, 2004. *Maestros de verdad en Grecia arcaica*. Traducción de Juan José Herrera, México: Sexto piso.
- HAVELOCK, Eric A., 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- HÖLDERLIN, Friedrich, 2006. *Fragments de poétique*. Traducción de Jean François Courtine. Paris: Imprimerie Nationale.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 2010. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Traducción de Cristóbal Durán. Buenos Aires: La Cebra.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1995. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza.
- SEGAL, Charles, 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_, 2010. "Vérité, tragédie et écriture". En Marcel Detienne (ed.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 330-358.
- SZONDI, Peter, 2003. *Essai sur le tragique*. Traducción de Myrto Gondicas. Belval: Circé.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1996. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris: La Découverte.
- \_\_\_\_\_, 2002. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. 2 vols. Traducción de Mauro Armíño y Ana Iriarte. Barcelona: Paidós.

---

# DIÁLOGO CREATIVO Y POSTHUMANISMO EN EL CINE TRANSNACIONAL<sup>1</sup>

JAMES RAMEY  
Universidad Autónoma  
Metropolitana, Cuajimalpa

Tanto “nación” como “cine” son significados creativos de lo que conocemos como experiencias de vida. Ambos transmiten a los sujetos una cierta actitud mental que determina cómo serán interpretadas diversas categorías de la experiencia humana y esto produce, de manera creativa, patrones de percepción y de comportamiento reconocibles. Sin embargo, a pesar de las posibilidades productivas y creativas que la noción de “cine nacional” conlleva —una noción ampliamente aceptada en todo el mundo—, este ensayo cuestiona el uso-valor que se le otorga a esta clasificación en un contexto de circuitos de producción, distribución y exhibición cada vez más globalizados. Para hacerlo, se invocan las teorías de transnacionalidad y posthumanismo, útiles para revelar un estado tenso, incluso peligroso, intrínseco de los conceptos tradicionales del cine nacional.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Una versión en inglés de este trabajo fue publicada como “Transnational Cinema and Posthumanism”, en *Mexican Transnational Cinema and Literature*, editado por Maricruz Castro Ricalde, Mauricio Díaz Calderón y James Ramey, Oxford: Peter Lang, 2017, 19-32. Fue traducida al español por Alfredo Peñuelas Rivas.

<sup>2</sup> Por sus estimulantes contribuciones a la presente investigación, agradezco a los autores Claudia Arroyo y Michel Schuessler (Cf. Arroyo, Ramey y Schuessler, 2011: 9-26).

*Comunidades interpretativas y películas transnacionales*

Los teóricos del cine han discutido ampliamente que la categoría de “cine nacional” no es más que una ilusión conveniente, lo que Andrew Higson llama “una coherencia imaginaria” (2002: 134). Para Higson, el concepto de cine nacional facilita “los procesos mediante los cuales se logra la hegemonía cultural dentro de cada Estado nación; para examinar las relaciones internas de diversificación y unificación, y el poder de instituir un aspecto particular de una formación cultural y plural como políticamente dominante y estandarizarla o volverla natural” (2002: 139). Higson argumenta que la existencia de una categoría de “cine nacional” en un determinado país tiende a permitir que las fuerzas nacionales hegemónicas incrementen su poder a través de la cultura cinematográfica de éste: “Proclamar un cine nacional es en parte una forma de ‘colonialismo cultural interno’: por supuesto esta es la función de las instituciones —y en este caso del cine nacional—, aglutinar todo tipo de discursos diversos y contradictorios para articular una unidad contradictoria, que forme parte del proceso hegemónico de lograr el consenso y mantener la diferencia y la contradicción” (2002: 139). Por lo tanto, para Higson el proceso hegemónico representado por un cine nacional no es en su totalidad ni de manera automática un fenómeno negativo, sino una realidad inexorable que debe ser observada con cautela.

Otros críticos, como Stephen Crofts, adoptan una postura más severa al afirmar que, de hecho, existe un peligro inherente a “la tendencia crítica en curso de hipostasiar la palabra ‘nacional’ del término ‘cine nacional’” (Crofts, 1999: 392). Para Crofts, cualquier reificación discursiva de lo “nacional” ignora lo complejo del debate y puede incluso llegar a tener un impacto negativo en el propio mundo de la producción cinematográfica. Sostiene, por ejemplo, que debido a que las

películas cuyas temáticas son tanto pro-gobiernistas como anti-gobiernistas tienden a agruparse en la categoría más amplia de “cine nacional”, puede producirse una alarmante equivocación si no se reconocen los diferentes grados de dificultad o de resistencia institucional involucrados en la producción de estos dos tipos de películas. Un ejemplo menos grato de los peligros de la hipostatización pudo observarse en la reacción que tuvo un espectador en concreto con respecto al triunfo de un director mexicano por segundo año consecutivo en la ceremonia de los Óscar de 2015: entrevistado esa noche en Fox News, Donald J. Trump dijo: “Fue una gran noche para México, como de costumbre [...]. Todo esto es ridículo. Este tipo sube y sube. ¿Qué está haciendo? ¿Él se está llevando todo el oro? ¿Así de buena fue su película? Eso no lo escucho por ninguna parte. Ciertamente es una gran noche para ellos” (*apud* Kirell, 2015). La película *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu, arrasó con los premios Óscar para mejor película, mejor director, mejor cinematografía y mejor guion original; un total de cuatro estatuillas doradas para ciudadanos de origen mexicano. Aunque esto ocurrió varios meses antes de que Trump revelara al mundo su profunda intolerancia antimexicana —refiriéndose a los inmigrantes mexicanos, desde su campaña presidencial, como “violadores” y prometiendo que obligaría al gobierno de México a construir un inmenso muro a lo largo de sus 2000 millas de frontera norte—, sus palabras sobre González Iñárritu en la noche de los Óscar fueron el primer indicio público sobre su sentir hacia los mexicanos. Cuando González Iñárritu volvió a ganar el premio a mejor director en 2016, esta vez por la película *The Revenant* (2015), el director premiado no dudó en señalar la obsesión xenófoba y racista de parte de Mr. Trump hacia los mexicanos que ganaron “todo el oro”. Sin embargo, cuando Trump ganó la presidencia (palabras que quemaban mis dedos mientras las escribía

apenas unos días pasadas las elecciones) no se podría decir cuán satisfactorias encontró estas palabras de afrenta por parte de la Academia hacia su retrógrado y muy hipostasiado concepto de “cine nacional”. El punto, sin embargo, como advierte Crofts, es que existen peligros reales que se adhieren a la noción de un cine nacional que podría llevar a un presidente como Trump a percibir las victorias de los inmigrantes mexicanos en los Óscar como una injusticia, a percibir como “ridículo” el proceso mediante el cual Hollywood reconoce a sus talentos más brillantes, ya que permitió que México, una nación de violadores y criminales, robara “todo el oro” de un cine nacional prístino, una hipostatización idealizada, crudamente concebida como propiedad exclusiva de los ciudadanos de los Estados Unidos. En este contexto sociopolítico, el propio concepto de cine nacional tiene el potencial de enfurecer a las fuerzas autoritarias, hegemónicas, racistas, nacionalistas y reaccionarias, ya sea de un solo individuo o de varios otros individuos afines, porque el triunfo de un miembro de un grupo externo, por muy meritorio que sea, siempre será escuchado a través de los oídos de un Hitler, un Mussolini o un Trump con una siniestra música de fondo.

A pesar de las negaciones y denuncias nativistas, el poder de convencimiento de los discursos nacionalistas sobre el cine, incluido el de los Estados Unidos, ha perdido fuerza de manera constante a medida que las coproducciones transnacionales —aquellas que involucran talento creativo y financiamiento de múltiples países— han aumentado. En una era en la que los paradigmas del financiamiento público nacional se han vuelto insuficientes, las coproducciones, así como la “migración” de talentos, son cada vez más comunes. Hollywood desde sus inicios ha sido un imán para el talento extranjero, y éste ha sido nuevamente el caso de aquellos directores mexicanos que han gozado de éxito comercial y entre la crítica a nivel mundial en los últimos años. Los éxitos

de taquilla de Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y el ya mencionado González Iñárritu con dificultad podrían catalogarse con la etiqueta de “cine mexicano”, no sólo porque son producciones de Hollywood, sino también por muchos otros factores: sus narraciones están situadas en escenarios ajenos a México (Nueva York en *Birdman*) o en otros periodos históricos (la Guerra Civil española en *El laberinto del Fauno* [2006], la colonización del oeste de los Estados Unidos en *El renacido*), o tratan sobre problemáticas de dimensiones globales (*Babel* [2006] y *Gravity* [2013]). Seguramente aquellos que piensan como Trump preferirían que tales películas fueran consideradas mexicanas, manchadas como tales por la nacionalidad de sus directores y otros talentos principales, ya que esto las limitaría únicamente para ser elegibles para ganar el Óscar a la mejor película extranjera. Por otro lado, en el propio México existe un discurso que capitaliza el éxito de estos directores como un motivo de orgullo nacional y que, por lo tanto, subraya la importancia que tiene reafirmar el reconocimiento internacional del concepto cada vez más desestabilizado de “cine mexicano”. Para Trump, los *Three Amigos* son “*bad hombres*” que hacen películas que no merecen el reconocimiento ni el oro que han ganado; mientras que, para México, son héroes nacionales cuyos triunfos en Hollywood sugieren un regreso a las glorias pasadas del cine nacional mexicano, tanto en casa como en el extranjero.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el ámbito de la producción cinematográfica, en los niveles de distribución y exhibición las instituciones cinematográficas transnacionales no siempre enfatizan la naturaleza transnacional del cine; de hecho, a menudo ocurre lo contrario. Los festivales de cine internacionales, las cinetecas, los archivos cinematográficos, los cineclubs o casas de arte y hasta las cadenas internacionales de exposiciones tienden a reducir y simplificar el concepto de cine nacional, en gran medida porque es más fácil agru-



par, encasillar y comercializar películas con sencillas etiquetas de cines nacionales. Si bien es cierto que la noción de cine nacional ha sido históricamente promovida sobre todo por las instituciones estatales, también ha sido reforzada por una comunidad internacional de organizaciones e individuos que han desempeñado un papel clave de legitimación de esta noción, especialmente en el ámbito de los festivales internacionales de cine y de la crítica cinematográfica. A este respecto, Alan Williams ha descrito un “*continuum*” del estado de lo nacional en la producción cinematográfica contemporánea, definido vagamente en términos de presupuesto:

En un extremo, está el cine anónimo y “global”, de gran capital, el cine denominado “de acción” y cada vez más alejado de los demás géneros. En el otro lado, está el cine de bajo presupuesto orientado a los [...] festivales de cine [en el que] un sello nacional es visible *de rigor* [...]. [Y en] el centro [...] tenemos la producción “nacional” de presupuesto medio, diseñada para un público local [...]. El cine de arte por lo general tiene un diseño *de forma conscientemente* nacional. El éxito ideal en un festival de cine, a juzgar por la historia reciente, es una obra que va a contracorriente de su “propio” cine nacional o aparato estatal nacional [...]. El *autor* internacional proviene de una tradición nacional, pero se define a sí mismo tanto en su contra como dentro de ella [...]. Este internacionalismo también caracteriza, aunque de forma desnaturalizada y relativamente no problemática, al cine “global” de gran presupuesto, donde los elencos internacionales y las locaciones multinacionales son, si no la regla, al menos bastante comunes. Cosa que rara vez ocurre en el nivel medio de las producciones “nacionales” (2002: 18-19).

No debería sorprendernos, por lo tanto, que los diversos niveles de la producción cinematográfica en un país funcionen como instrumentos de legitimación: las producciones de

alto y mediano presupuesto legitiman la industria cinematográfica nativa a nivel económico (para beneficio de su sistema político interno), mientras que las producciones de *autor* de bajo presupuesto, aunque a veces representan una crítica política o un desafío estético a las normas vigentes, a menudo son el mejor instrumento para evidenciar una autorreflexión nacional para beneplácito de los críticos y jurados en los festivales cinematográficos de otros países, incluso aunque sea poco probable que lleguen a un público amplio dentro de sus países de origen y mucho menos en el extranjero.

La figura teórica del cine transnacional nunca antes ha sido tan crucial como alternativa a los muchos modelos teóricos del cine nacional. Higson, por ejemplo, afirma que “lo transnacional emerge” de toda la gama de mezcla cultural y migraciones a través de las fronteras nacionales: “el grado de mezcla cultural e interpenetración, no sólo a través de las fronteras sino también dentro de ellas, sugiere que las formaciones culturales modernas son invariablemente híbridas e impuras. Combinan constantemente diferentes ‘indigenidades’ y, por lo tanto, siempre se están renovando a sí mismas, por lo que no muestran una identidad ya plenamente formada” (2000: 67). A la luz de estas observaciones sobre el cine concebido en términos transnacionales, resulta urgente evaluar las formas en que los cánones de cine nacional han tendido a privilegiar ciertos temas sobre otros, entender qué concepto de nación ha sido promovido de manera más general, y determinar qué identidades se han exaltado y cuáles se han marginado. En el caso de México, por ejemplo, es bien sabido que, en la cultura dominante, los grupos indígenas han sido tradicionalmente representados en el cine por las élites intelectuales que no pertenecen a estas comunidades. Esta situación ha comenzado a cambiar sólo recientemente porque los indígenas mexicanos que aspiran a ser cineastas han comenzado a tener acceso a tecnologías y conociemien-

tos de producción audiovisual, y debido también a la relativa facilidad con que estas nuevas tecnologías permiten la circulación de una autorepresentación cinematográfica en diferentes contextos nacionales y transnacionales.<sup>3</sup>

La categoría de “cine nacional” también puede ser problematizada en relación con las teorías de recepción y consumo culturales, ya que estos aspectos logran tener gran trascendencia fuera de la esfera nacional. Más allá de la identidad o identidades nacionales de un público determinado, a menudo la recepción de una película es definida por las características socioeconómicas, de capital cultural o ideológicas de la audiencia. Por otro lado, como Higson pregunta, “¿Qué es un cine nacional si no tiene una audiencia nacional?” (2002: 141).

La posición de Higson es que “los parámetros de un cine nacional deben estar tanto en el lugar de consumo como en el lugar de producción de las películas; en otras palabras, un argumento que se centra en las actividades de las audiencias nacionales y las condiciones en las que otorgan sentido y utilizan las películas que ven” (2002: 132). Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, debe señalarse que la definición de “cine mexicano” podría ser interpretada de formas muy heterogéneas por diferentes grupos sociales dentro de México. Al mismo tiempo, sin embargo, habrá una tendencia mayor a uniformar las demarcaciones del “cine mexicano” entre individuos y grupos que lo ven desde y en diferentes partes del mundo, pero que comparten ciertos rasgos socioculturales (es decir, los organizadores de los festivales internacionales de cine y otras instituciones ya mencionadas anteriormente). Podría decirse que estos individuos y grupos constituyen “comunidades interpretativas transnacionales”

<sup>3</sup> Para un estudio de la cinematografía indígena de reciente creación, véase Lerner, 2011.

que suelen tener acceso a la circulación de bienes culturales en el contexto de una globalización cada vez más totalizadora del cine, incluso cuando ellos mismos también tienden a reificar el carácter nacional de las películas como una heurística útil para fines de programación y promoción.

### *Posthumanismo y cine de circulación transnacional*

En la siguiente parte de este ensayo, quisiera sugerir que la circulación transnacional de bienes culturales, implícita en la noción de “comunidades interpretativas transnacionales”, puede reconceptualizarse de manera productiva a través de las recientes teorías del posthumanismo, como lo expresa, por ejemplo, Cary Wolfe, quien recurre al método de lectura de Jacques Derrida y la teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Wolfe caracteriza su particular modelo de posthumanismo como una forma de pensamiento que es “mutacional, viral o parasitario” (2010: XIX); utiliza metáforas propias de las ciencias duras en un sentido abiertamente biológico con la intención de asumir una postura teórica hacia los estudios humanísticos que vaya más allá de *homo sapiens* como especie. Pero ni Wolfe ni otros teóricos recientes del posthumanismo que usan metáforas biológicas, tales como Katherine Hayles, Bernard Stiegler, R.L. Rutsky y Bruce Clarke,<sup>4</sup> han reconocido a otro autor como un importante precursor de este movimiento, uno cuyo paradigma metafórico nos será útil para comprender la circulación transnacional de bienes culturales como fenómeno biológico: Mijail Bajtín.

Es verdad que Bajtín teorizó principalmente sobre literatura narrativa, en especial acerca de la novela, y no sobre cine; sin embargo, su perspectiva es a la vez vastamente dia-

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Hayles, 1999; Stiegler, 1998; Rutsky, 2007; Clarke, 2008.

crónica y vastamente sincrónica: abarca una diversidad tan inmensa de culturas y periodos que podemos considerarlo como un *teórico general de la narrativa transnacional*, en el sentido de que en su teoría se pueden incluir sin problemas todas las formas de narrativa transnacional, incluyendo al cine. Por ejemplo, aunque en su ensayo “Formas del tiempo y el cronotipo en la novela” examina diversas tipologías de romance griego (taxonomizadas principalmente como “novelas de aventuras de lo ordinario”, “novelas de aventuras de la vida cotidiana” y “novelas biográficas y autobiográficas”) en relación con el desarrollo de la novela europea tardía (incluido el romance caballeresco, la novela de Rabelais, la novela barroca y la novela realista), su análisis muestra que estas formas narrativas se basan en “cronotopos” novelescos (formas artísticas para conectar el tiempo y el espacio), que incluyen géneros transnacionales como la épica, el idilio, el folclore fantástico o creencias populares, los cuentos de hadas orientales, etc.) Con el propósito de desarrollar una teoría del cine transnacional, coincido con teóricos como Robert Stam en encontrar muy útiles muchas de las ideas de Bajtín sobre el desarrollo de la novela para pensar el cine como otra forma de arte narrativo altamente dialógico (véase, por ejemplo, Stam, 1989: 106). Además, dada la tendencia de las teorías del posthumanismo a recurrir a metáforas biológicas, al parecer existe una posibilidad de complementariedad entre el posthumanismo y las extensas metáforas biológicas que encontramos en algunos de los textos más conocidos de Bajtín, incluidos los ensayos recogidos en *La imaginación dialógica*. En estos estudios sobre la novela, Bajtín utiliza con frecuencia términos que describen el género de la novela como una especie relativamente joven que lucha por sobrevivir contra géneros más antiguos en una suerte de ecosistema literario diacrónico:

Entre los géneros literarios completos que existen desde hace tiempo y los que en parte ya fallecieron, la novela es el único género en desarrollo. Es el único género que nació y se alimentó en una nueva era de la historia mundial y, por lo tanto, está profundamente relacionado con esa era, mientras que los otros géneros principales entraron en esa era como formas ya fijas, como una herencia, y sólo ahora es cuando se están adaptando —algunos mejor, algunos peor— a sus nuevas condiciones de existencia. Comparándolos con ellos, la novela parece ser una criatura alienígena. Se lleva mal con otros géneros. Lucha por su propia hegemonía en la literatura; dondequiera que triunfe, los otros géneros más antiguos entran en declive (1981: 4).

No es necesario mencionar que se puede hacer un argumento similar sobre el crecimiento del cine en general y del cine narrativo transnacional en particular: ellos también son como “especies alienígenas” que luchan por su “hegemonía” en el amplio panorama del arte narrativo. Pero el punto más importante es que, como ha argumentado Michael Holquist, el trabajo de Bajtín está repleto de “pensamiento biológico”, según se ha visto en la cita anterior (Holquist, 1993: 174), a lo que yo agregaría que existe, al menos implícitamente, un compromiso con los conceptos fundamentales de la ecología y de la biología evolutiva, que conforma muchas de sus proposiciones teóricas.

Un ejemplo pertinente para la descripción que hace Wolfe del posthumanismo como forma de pensamiento “mutacional, viral o parasitaria” es la que hace Bajtín al comparar como algo similar a un virus o parásito conceptual al elemento constitutivo de una “ideología” que representa “una forma particular de ver el mundo”. Cuando un personaje en una novela expresa una cosmovisión distintiva, él o ella funciona como un “ideólogo”, y los elementos constitutivos de

esta cosmovisión son llamados “ideogemas”: “El narrador en la novela es siempre, en un grado u otro, un ideólogo, y sus palabras son siempre ideogemas. Un lenguaje particular en una novela es siempre una forma particular de ver el mundo” (Bajtín, 1981: 333). La similitud entre estas nociones y la idea de un virus o un parásito como un “organismo” intertextual agresivo se puede observar con particular claridad cuando Bajtín habla de la transmisión de ideogemas en el habla cotidiana, refiriéndose a un fenómeno que sin duda aparece no solamente en las novelas, sino también en el cine narrativo. Bajtín repite esta idea en una miríada de formas y contextos, pero la intención sigue siendo la misma:

en la composición de casi todas las expresiones habladas por una persona social —desde una breve respuesta en un diálogo casual hasta las importantes obras ideológicas verbales (literarias, académicas y otras)— se puede identificar un número significativo de palabras que son implícita o explícitamente provenientes de otra persona, y que se transmiten por una variedad de medios diferentes. Dentro de la arena de batalla de casi cada enunciado se está librando una intensa interacción y lucha entre las palabras propias y las del otro, un proceso en el cual se oponen o se interrelacionan dialógicamente unas a otras. El enunciado así concebido es un organismo considerablemente más complejo y dinámico que cuando se le interpreta simplemente como una cosa que articula la intención de la persona que lo pronuncia (1981: 354-355).

Aunque Bajtín limita su análisis a la lucha por la supervivencia ideológica en un contexto puramente verbal —“expresiones”, “diálogos casuales” y “obras verbales importantes”—, sus ideas pueden extenderse al cine, y en particular al cine transnacional, que pareciera tener obras de “gran carga verbal ideológica” muy bien adaptadas para proliferar

de manera centrífuga allende el mar y entre múltiples tipos de pensamiento, y, en términos posthumanistas, parasitarlos. Otro concepto clave en la teoría bajtiniana que ha sido pasado por alto por el posthumanismo de Wolfe y otros es el de la “heteroglosia”:

todos los lenguajes de la heteroglosia, cualquiera que sea el principio subyacente y lo que los haga únicos, son puntos de vista específicos sobre el mundo, formas de conceptualizar el mundo en palabras, visiones del mundo específicas, cada una caracterizada por sus propios objetos, significados y valores. Como tales, todos pueden yuxtaponerse mutuamente, se complementan mutuamente, se contradicen entre sí y se interrelacionan dialógicamente. Como tales, se encuentran y coexisten en la conciencia de personas reales, primero y ante todo en la conciencia creativa de la gente que escribe novelas. Como tales, estos lenguajes viven una vida real, luchan y evolucionan en un ambiente de heteroglosia social (1981: 293).

Aunque Bajtín una vez más delimita sus afirmaciones a la novela, también se puede decir que el cine interrelaciona dialógicamente “puntos de vista específicos del mundo” para incorporar “lenguajes” que “viven una vida real”, que “luchan y evolucionan en un entorno de la heteroglosia social”. Bajtín parece ver todos los lenguajes como formas de vida semiautónomas que *nos* necesitan, que necesitan a los seres humanos, en toda nuestra diversidad y todos nuestros entornos físicos y culturales, para continuar evolucionando, viviendo y subsistiendo.

La visión de Bajtín de las lenguas como entidades casi vivientes, dependientes de los humanos, va en contra de aspectos importantes de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, quien considera a los lenguajes como sistemas de comunicación mecánicos y similares a herramientas, que son “mecanis-



mos interdependientes que aterrizan el procesamiento de la información y aumentan lo que es producto de las comunicaciones sociales” (1995: 162), pero no son “autopoiéticos” ni se autopropietúan por decisión propia, y por esto son categóricamente distintos de los sistemas psíquicos y fisiológicos, que son totalmente autopoiéticos. Por lo tanto, Luhmann otorga estatus de vida a los seres humanos, pero no a los idiomas como tales. Es decir, la teoría de sistemas y el posthumanismo en general negarían a las lenguas e ideologías de Bajtín el estado de formas de vida, en contradicción directa con el paradigma metafórico del propio Bajtín. Y, sin embargo, esto parece una oportunidad perdida para aprovechar los poderosos conocimientos del posthumanismo para comprender fenómenos como la circulación del cine transnacional, concebido como una entidad vital, un poderoso conductor de ideas y de idiomas extranjeros a todos los rincones del planeta. En otras palabras, quisiera sugerir que el cine transnacional puede considerarse a sí mismo de manera productiva como un “lenguaje de la heteroglosia”, sujeto a las fuerzas centrípetas y centrífugas de la dispersión y evolución lingüística descritas tan claramente por Bajtín. Y sobrevive gracias a las “comunidades interpretativas transnacionales” discutidas anteriormente, una red de individuos e instituciones que nutren y albergan su circulación global. Concebido de esta forma, el cine transnacional producido en cualquier parte del mundo puede entrar en diálogo con estas comunidades interpretativas transnacionales y, de este modo, provocar una evolución mutualista entre ambos aspectos del ecosistema cultural global. Es esta noción que ni Trump, que se encuentra en un extremo del continuo cultural, ni Wolfe ni otros teóricos del posthumanismo, que están en el extremo opuesto, pueden tolerar: la noción de que el cine transnacional podría tener vida propia y un derecho inherente a continuar, existir, crecer, mutar y migrar.

En conclusión, una vez que hayamos comprendido la noción de Bajtín sobre los “lenguajes de la heteroglosia”, que hacen referencia a las formas de vida en sí mismas, podemos adaptar su modelo teórico para entender mejor la circulación del cine transnacional. Lo primero que queda claro es que no estamos hablando de un cine nacional geográficamente “enraizado”. El cine, a través de esta perspectiva bajtiniana-posthumanista, se comporta más como un virus o un parásito que tiene el potencial de viajar constantemente en busca de nuevos anfitriones. Por esta razón, “viajar” se convierte en una importante metáfora orientadora del cine transnacional. En palabras de James Clifford, “si repensamos la cultura [...] en términos de viajes, entonces se cuestiona el sesgo orgánico y naturalizante del término cultura, visto como un cuerpo enraizado que crece, vive, muere, etc. Las *historicidades* construidas y controvertidas, los lugares de desplazamiento, la interferencia y la interacción, se vuelven más visibles” (1992: 101). Tales sitios corresponden a una heteroglosia bajtiniana “espacial”: son zonas de contacto que cambian las propias culturas o naciones que interactúan dialógicamente con ellos. Sin embargo, sugiero que es posible recuperar el “pensamiento biológico” de Bajtín como un modo de pensamiento posthumanista “mutacional, viral o parasitario” para entender fenómenos culturales como el cine transnacional emergente de México no como organismos arraigados, sino más bien como una especie de sistema viviente que rebosa, se expande y gira alrededor del planeta. Y nadie, ni siquiera Donald Trump, será capaz de retener los premios dorados que una manera irresistible de hacer cine transnacional podría conquistar.

Bibliografía

- ARROYO, Claudia, James RAMEY y Michael SCHUESSLER (eds.), 2011. *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México: CONACULTA-UAM.
- BAKHTIN, Mikhail, 1981. *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist (ed.). Austin: University of Texas Press.
- CLARKE, Bruce, 2008. *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. Nueva York: Fordham University Press.
- CLIFFORD, James, 1992. "Traveling cultures". En Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler (eds.), *Cultural studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 96-116.
- CROFTS, Stephen, 1999. "Concepts of National Cinema". En John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 385-394.
- HAYLES, Katherine, 1999. *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press.
- HIGSON, Andrew, 2000. "The Limiting Imagination of National Cinema". En Mette Hjort y Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*. Londres y Nueva York: Routledge, 63-74.
- \_\_\_\_\_, 2002 [1989]. "The Concept of National Cinema". En Catherine Fowler (ed.), *The European Cinema Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 132-142.
- HOLQUIST, Michael, 1993. "Dialogism and Aesthetics". En Thomas Lahusen y Gene Kuperman (eds.), *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham: Duke University Press, 155-176.
- KIRELL, Andrew, 2015. "Donald Trump on Oscars: 'Great Night for Mexico' - 'As Usual' in 'This Country'", Media ITE. <http://www.mediaite.com/tv/donald-trump-on-oscars-great-night-for-mexico-as-usual-in-this-country/>. Consultado el 13 de noviembre de 2016.
- LERNER, Jesse, 2011. "Dante Cerano: Día Dos: Sexo, parentesco y video". En Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler (eds.), *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México: CONACULTA-UAM, 159-171.

- LUHMANN, Niklas, 1995. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.
- RUTSKY, R. L., 2007. "Mutation, History, and Fantasy in the Posthuman". En N. Badmington, ed. *Subject Matters: A Journal of Communication and the Self* ['Posthuman Conditions', edición especial], vol. 3, no. 2/vol. 4, no. 1: 99-112.
- STAM, Robert, 1989. *Subversive Pleasures*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- STIEGLER, Bernard, 1998. *Technics and Time, 1: The Fall of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.
- WILLIAMS, Alan, 2002. *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- WOLFE, Cary, 2010. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

## ENTRE VONNEGUT Y CERVANTES: LA TRADICIÓN REFLEXIVA, PARÓDICA, CARNAVALESCA

DIEGO SHEINBAUM LERNER  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

En un mundo dominado por series de televisión y *youtu-be*, por noticias, redes sociales, *podcast* y memes, ¿podemos aprender algo de narradores como Vonnegut y Cervantes?, ¿el tipo de novela que escriben puede servirnos en el estudio de las representaciones?, ¿cómo ha sido caracterizado este tipo de narraciones por críticos de la literatura y del cine? ¿Podemos, a través de estos escritores y teóricos, imaginar formas de narrar más conscientes, más críticas, más éticas y socialmente comprometidas que, al mismo tiempo, sean entretenidas y artísticamente desafiantes?

Estas preguntas impulsan las siguientes páginas, pero no son las únicas. Antes de contestarlas me vi en la necesidad de justificar por qué es interesante y, sobre todo, posible vincular a Cervantes y a Vonnegut. Esto me llevó, por una parte, a consideraciones sobre la importancia de la metáfora y de la comparación en el análisis de las representaciones, y, por otra, a abordar las posibilidades y consecuencias de inscribir dichas representaciones dentro de tradiciones y géneros. Por supuesto, reflexionar sobre cada una de estas cuestiones exhaustivamente está fuera de mis propósitos. Me he limitado a definir los conceptos y la manera en que los utilizo, para después concentrarme en las formulaciones que hacen cuatro teóricos de lo que llamo la tradición reflexiva, paródica, carnavalesca.

*La metáfora y el arte de la comparación*

Establecer vínculos entre Vonnegut y Cervantes puede ser un rotundo disparate, un síntoma de quijotismo, una más de las febriles reacciones ocasionadas por la obsesiva lectura de ciertos libros, una que culmina —al parecer como todas— en las obsesiones propias del héroe de *La Mancha* y de su numerosa progenie. ¡Son tantos los años (350), tan transatlántica la distancia (5750 kilómetros) y tan diferentes los códigos culturales que se interponen entre ambos escritores que pareciera que uno está empujando al lector a subirse en las ancas de Clavileño para ir a Candaya en un abrir y cerrar de ojos!

Pero si algo enseña la historia de don Quijote es que de la nebulosa del sinsentido surgen destellos de lucidez. O, para decirlo de otra manera: detrás del disparate de comparar a un autor español del Siglo de Oro y un escritor de la literatura posmoderna norteamericana pueden encontrarse emociones, oportunidades y descubrimientos; no tanto con respecto a los textos y sus contextos en que fueron escritos (cuestiones abordadas por un sin número de especialistas), sino sobre lo que significan hoy estas obras, en qué medida nos “sirven” en el presente y las oportunidades que nos ofrecen para comprender los recursos narrativos en su más alucinante variedad, así como para sondear la naturaleza de las representaciones y de las ficciones.

Considero que juntar obras tan separadas ofrece la oportunidad de encender la chispa de las metáforas vivas, cuya combustión depende de las colisiones semánticas, de reunir elementos que normalmente no pensamos dentro del mismo conjunto. El escándalo no es el propósito final de estas asociaciones, sino la posibilidad de redescubrir fenómenos, en este caso literarios, rompiendo las categorías comunes con las cuales los pensamos. Para ello es necesario suspender la

impaciencia que genera el error categorial —propio de toda metáfora según Ricoeur (2001 [1975])— y esperar los efectos de su poder heurístico, que es semejante al de los modelos científicos y teóricos. Como ellos, la metáfora nos permite descubrir nuevas relaciones en los objetos que analizamos.

En todo caso, debo advertir que, si vincular a Cervantes con Vonnegut es un disparate, no soy el primero en comerlo. Incluso antes de que el escritor estadounidense fuera reconocido en el mundo académico, el famoso cervantista E. C. Riley afirmó, casi como una premonición: “*A modern Cervantes could easily create a twentieth century Quixote obsessed with science fiction*” (1962: 36). Sin embargo, fue hasta las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, cuando se consolidó el estatus de Vonnegut como escritor, que los estudiosos de su obra comenzaron a mencionar la influencia de Cervantes, pero se limitaron a evocar su nombre. Desde entonces la única excepción es el capítulo de Martín Párraga, “La huella cervantina en la narrativa de Kurt Vonnegut” (2007), en el cual es necesario detenerse.

Martín Párraga enmarca su estudio dentro de la influencia de Cervantes en la literatura norteamericana posmoderna. Explica que autores como Pynchon y Barth evaden el influjo de los novelistas del siglo XIX, para beber del primer manantial de la novela, descubriendo en Cervantes a un maestro de la consciencia metanarrativa. En seguida establece las referencias, si bien explícitas, también escasas, que hace Vonnegut al escritor español. La única dentro de su obra ocurre en el capítulo 30 de su tercera novela, *Mother Night*, titulado “Don Quixote”. Ahí los protagonistas juegan a ponerse los nombres del caballero andante, Sancho y Dulcinea. Mientras que fuera de sus novelas, Vonnegut se refiere a Cervantes en varios momentos en las entrevistas que le hiciera W. R. Allen.

A partir de este mínimo sustrato, Martín Párraga establece convergencias a nivel biográfico, en el manejo del humor, en

el tratamiento de la locura, así como de la fuerte conciencia social que expresan ambos. Nos dice que vivieron en imperios en decadencia, fueron escritores autodidactas, y el resentimiento —por la parcial desestimación de sus primeras obras— encontró en ambos un cauce creativo. La coincidencia biográfica más llamativa, sin duda, es que fueron soldados y prisioneros de guerra.

En relación con el humor, recupera la afirmación de Vonnegut de que sus obras pueden ser consideradas mosaicos de bromas (Allen, 1988: 69), y lo emparenta al regusto ácido y mordaz del humor cervantino, un tipo de humor cruel y bastante físico que continuamente somete a sus protagonistas a chuscos accidentes corporales o deliberados apaleamientos. En lo que concierne al tema de la locura, señala que los protagonistas de varias novelas de Vonnegut la padecen también asociada a la lectura, incluso al género específico de la ciencia ficción, como en el *Quijote* lo está a las novelas de caballerías. Bajo esta óptica ambos autores tratan los respectivos géneros como formas de literatura de evasión, y si los críticos de Cervantes hablan de los lúcidos intervalos que van de la locura a la aguda cordura, los críticos de Vonnegut enfatizan la manera en que el escritor convierte la esquizofrenia en todo un género literario. Por último, Martín Párraga cita los comentarios del novelista estadounidense sobre la responsabilidad del escritor, la necesidad de responder a su tiempo, casi como “sistema de alarmas” (2007: 435). Asocia esta vocación con la misión de don Quijote de hacer justicia, de *desfacer entuertos*, que se expresa en aventuras como la del pastor Andrés.

Para ponderar las limitaciones del trabajo de Martín Párraga, y al mismo tiempo señalar los territorios que deja abiertos, hay que entrelazar los conceptos de metáfora y comparación. Aristóteles define la metáfora como un compuesto que encuentra su forma diluida en el arte de la comparación



(*Retórica* III 4: 1406-1420). A partir de esta idea y con el afán de hacer distinciones más finas, I. A. Richards vislumbra en *The Philosophy of Rhetorics* (1965 [1936]) cuatro formas generales que toman las comparaciones entre dos entidades: 1) llamar la atención sobre su semejanza; 2) analizar sus semejanzas y diferencias; 3) captar ciertos aspectos de una de ellas a través de la otra, y 4) disponer dos cosas juntas para permitirles actuar a la vez (1965: 115-118).

Si las semejanzas abren un terreno prometedor, los alcances limitados del estudio de Martín Párraga —entendibles por tratarse de un breve capítulo— también se explican porque carece de los matices que supone contemplar simultáneamente semejanzas y diferencias. Por ejemplo, al equipar el humor de Vonnegut con “el regusto ácido y mordaz” (2007: 431) de Cervantes, no repara en que la sátira de Cervantes se caracteriza por vincular el ataque con la empatía, el señalamiento crudo con la gentileza cristiana. Y que se inscriba, como lo ha demostrado Anthony Close (1994), en el arte clásico de la comedia, cuyo objetivo es purgar las emociones por medio de la risa y representar las tonterías de la gente ordinaria para instarlos a ser prudentes en sus vidas privadas.

Martín Párraga tampoco explora el cariz metafórico de la comparación; es decir, no superpone una obra sobre otra. O si lo hace, su comparación carece de la heurística propia de la metáfora que permite descubrir nuevos aspectos en un objeto viéndolo a través de los lentes de otro objeto. Por lo mismo, no hay nada nuevo que nos diga sobre el *Quijote* o sobre alguna de las novelas de Vonnegut. Superponer estas obras abre interesantes caminos, que he abordado en otro trabajo, “*Slaughterhouse-five* y *Don Quijote* a la luz de poética posmoderna” (2015). Aquí sólo me gustaría anotar que ver el *Quijote* a través de *Slaughterhouse-five*, permite sentir con más fuerza la genialidad de Cervantes en la construcción, combinación y destrucción de mundos posibles. Cervantes provoca estos

efectos a través del uso de antítesis, contrafactuales, prosopopeyas y *mise en abyme*. En sentido inverso, leer *Slaughterhouse-five* a través del *Quijote*, nos hace sentir cómo el vaivén entre realidad y ficción, entre distintos mundos posibles, se vuelve más frenético en la novela de Vonnegut por el manejo del tiempo. Las constantes alteraciones en el orden, la duración y la frecuencia del discurso narrativo provocan ese efecto opalescente propio de la ficción posmoderna.

Por último, el académico español no señala lo que producen las obras de estos dos escritores al ser reunidas. Curiosamente esta línea de investigación ha sido desarrollada de numerosas maneras y con formulaciones notables, estableciendo relaciones entre Cervantes y otros autores lejanos en el tiempo, pero no con respecto a la obra Vonnegut. Es decir, al juntar la obra de Cervantes con la de otros novelistas, críticos y teóricos del siglo xx, como Marthe Robert, Robert Alter, Mijaíl Bajtín y Robert Stam, han creado un cauce hacia el interior de la historia de la novela, consecuencia de ver a estos autores en su conjunto.

### *Tradición como borradura*

Antes de analizar la formulación que hace cada uno de esos pensadores, quiero explicar la noción de tradición que me sirve de marco, la cual no proviene de los estudios literarios sino de la teoría política; específicamente, de la obra de Hannah Arendt *Between Past and Future* (2006 [1961]). Su reflexión puede ser empleada para iluminar algunos de los problemas más interesantes que han planteado críticos y teóricos en torno a la idea de tradición literaria durante el siglo xx: ¿cómo cada cultura, generación, grupo, gremio e individuo relaciona el pasado con el futuro?, ¿dónde encontramos los modelos, normas y ejemplos que guían nuestras prácticas y discusiones?, ¿qué criterios utilizamos en esta selección?

Para empezar, habría que recordar que una importante corriente de la teoría literaria del siglo xx asocia el concepto de tradición a la vieja crítica, impresionista y humanista, que se apoya en modelos filosóficos o psicológicos en vez de confeccionar modelos lingüísticos o literarios propios. Uno de los efectos de esta crítica es que, si bien usamos con frecuencia el término tradición para establecer continuidades en el tiempo, sorprende la ausencia de una revisión crítica del mismo dentro de la teoría literaria.

Una de las primeras condenas explícitas del término es la que hace Yuri Tinianov, quien describe la tradición como una “abstracción ilegítima [...] que otorga un valor idéntico a elementos de otros sistemas donde se emplea de manera diferente. El resultado es una serie unida sólo ficticiamente, que tiene la apariencia de entidad” (1970 [1927]: 90-91). Tinianov sustituye la noción de tradición por la de sistema y por una red de conceptos que sirven para delinear las leyes que rigen la transformación en la literatura, que incluye series y funciones, sobre los cuales seguirán pensando formalistas y estructuralistas como Jakobson.

A pesar del poder que adquirirá esta corriente en la teoría literaria, la idea de tradición sobrevive en el siglo xx, de manera importante, aunque no exclusiva, entre artistas y sus críticos más cercanos. Se trata de una línea de pensamiento que, en una de sus variantes, se aproxima a una postura conservadora y tiene por fuente el célebre ensayo de 1919 de T.S. Eliot “Tradition and Individual Talent”. Por supuesto, tanto la situación en que Eliot escribe como sus intenciones son completamente diferentes a las de Tinianov. Mientras el teórico ruso intenta contribuir a la fundación del estudio científico de la literatura en el contexto del proyecto comunista, Eliot utiliza la idea de tradición para discutir la formación de los poetas, así como la manera en que funciona la creatividad.

Eliot ve en la tradición un orden ideal, total y simultáneo, donde las obras del pasado conviven con las del presente. El conjunto y sus partes no son inmutables. Incluso la configuración interna de las obras del pasado cambia por la llegada de nuevas creaciones. De una manera provocativa sugiere que lo más original del arte está en lo menos personal. Por ello alienta a los poetas a regresar al pasado para encontrar lo novedoso del presente, algo que estará cerca de la manera en que Arendt comprenderá la relación entre pasado y futuro.

Uno de los aspectos que Eliot deja fuera de su ensayo es el problema de la selectividad, que será central para Harold Bloom en “The Dialectics of Literary Tradition” (1974). De nuevo, el contexto es muy diferente. Bloom responde a las polémicas en torno a la educación universitaria, a la batalla por los valores y los objetivos detrás de los programas de literatura y, en esa medida, transparenta la pugna por el catálogo de autores, épocas, culturas y temas.

Bloom define la tradición de acuerdo con su etimología latina, como una entrega, una rendición, una influencia que va más allá de la generación inmediata que nos precede. Comprende en términos psicoanalíticos la fuerza y la función de la tradición. Nos dice que consiste en bloquear, reprimir e impedir la gratificación inmediata. En ese sentido, ayuda a filtrar y a seleccionar obras. De aquí surge la red de conceptos en torno a los cuales desarrollará su postura, en particular la noción del canon y la defensa de los clásicos. La discusión sobre canonización será uno de los pocos puentes que vincula la discusión entre la tradición humanista y los estudios formalistas y estructuralistas. Por lo pronto, para Bloom es incuestionable que la educación, tanto en literatura como en otros campos, depende de modelos, e insiste en que las obras del presente aún no pasan el filtro del tiempo, las aguas que separan lo que tiene valor y lo que carece del mismo.

Entre las limitaciones que exhibe el artículo de Bloom hay que resaltar la falta de reconocimiento del particular predicamento moderno, generado por la horizontalidad y pluralidad propia de una era democrática, cuya lógica se desenvuelve contra la idea de autoridad vertical. Esto detona cualquier idea fija, impuesta y única de tradición. La selectividad y la función represiva de la tradición se complican aún más por la increíble capacidad de producción y de distribución de nuestras sociedades, que provoca océanos de productos, vuelve la gratificación inmediata y acelera el ritmo de cambio entre lo presente y lo pasado.

En su artículo de 1970 "Modernity and Literary Tradition", Hans Robert Jauss justamente plantea y matiza el predicamento exclusivo de nuestro tiempo. Explora las variaciones de la dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo en la tradición literaria a lo largo de dos mil años de la civilización europea. Reconoce, detrás de esta dialéctica, el problema de dónde ubicar la ejemplaridad, los modelos, la norma y lo perfecto: ¿en el pasado inmemorial, histórico, inmediato o en el futuro? Vislumbra que la tradición se articula de manera simultánea a la definición de épocas y a la competencia entre visiones de la historia, cíclicas, lineales o con otras formas. Los defensores de una tradición utilizan a menudo metáforas en torno a la luz y la oscuridad, el amanecer de una época o renacimiento, el interludio oscuro o la Edad Media.

Si bien Jauss entiende la dialéctica entre lo antiguo y lo moderno como una tensión inherente al paso de las generaciones y las épocas, también reconoce que hay una lógica propia en nuestra época, capturada por Baudelaire y asociada, desde entonces, al fenómeno de la moda. Esta lógica se encarna en la conciencia moderna, que constantemente se repele y se distancia de sí misma. Cualquier cosa que hoy se toma por actual es dejada atrás, de tal manera que lo clásico es definido sólo en términos negativos, como lo ya pasado de

las obras exitosas, y no por una idea de perfección o modelo. Esta lógica supone que convertimos en antiguo cualquier cosa que acabamos de desechar.

En este contexto me gustaría plantear que la concepción de Arendt reconoce este conjunto de problemas: el carácter “ficcional” y “arbitrario” de la tradición (Tinianov), la transformación que sufre el pasado al abrirse a un nuevo horizonte en el presente (Eliot), la cuestión de la selectividad y el canon (Bloom), y la dialéctica entre lo moderno y lo antiguo propia de la época moderna (Jauss). Para ello utilizo el prefacio al libro *Between Past and Future*, donde Arendt comienza por delinear este último problema. La pensadora judía considera que durante milenios la tradición fue la manera de salvar la distancia entre el pasado y el futuro. Sin embargo, la era moderna fue adelgazando su hilo hasta que se rompió para siempre. Esto implicó, sobre todo para las humanidades, que “la herencia que recibimos carece de testamento” (2006: 3); es decir, desaparece una tradición que nos diga “dónde están los tesoros y cuál es su valor” (5). Sin el puente de la tradición, para Arendt se abre una zanja entre el pasado y el futuro. Este espacio ha sido siempre donde se mueve el pensamiento, entendido como la actividad entre la expectación y el recuerdo; una forma de pensar que no tiene nada que ver con la inducción o deducción —que operan de acuerdo con leyes lógicas que respetan el principio de no contradicción y cuyo ejercicio consiste en aplicarlas a cualquier fenómeno—. Para Arendt este espacio, que era el terreno de los filósofos, se volvió con la modernidad una condición general: para pensar hay que ejercitarse en estos desplazamientos.

Esta situación hace posible, siguiendo la práctica posmoderna, pensar la tradición como borradura, un espacio donde han desaparecido las indicaciones para orientarnos, un laberinto sin una Ariadna que nos guíe desde el exterior. Si bien los recorridos son opcionales, no hacerlos implica arrojarnos

al cambio sempiterno. Los desplazamientos tienen algo del carácter arbitrario y casi ficcional que Tinianov denunciaba. Digo “casi” porque sus cimientos, en el caso de la literatura, son obras reales y características comprobables; sin embargo, el puente que levantamos sobre ellas es una construcción que tiene un carácter provisional.

Bajo esta concepción, la selectividad depende enteramente del presente. Para explicarla hay que abordar la segunda parte del prefacio, donde Arendt utiliza una parábola de Kafka para escenificar la relación entre pasado y futuro. En la parábola aparece un hombre cuyo camino es bloqueado por dos antagonistas, uno lo presiona desde atrás y el segundo desde adelante. A decir verdad, el primero lo apoya en su batalla con el segundo, de la misma manera que el segundo lo apoya en su batalla con el primero. Pero sólo teóricamente es así la situación. Porque no sólo están los dos protagonistas sino él también y, ¿quién conoce sus intenciones en realidad? Su sueño es que, en un momento inesperado, logre saltar fuera de la línea de combate y con base en su experiencia sea promovido a la posición de árbitro de la pugna (2006 [1961]: 12).

Arendt vuelve esta parábola un paisaje mental, parecido al que utilizaron autores renacentistas que concibieron a los antiguos como gigantes en cuyos hombros los modernos, casi pigmeos, podemos subirnos. Lo interesante es que la situación en Kafka refleja la nueva condición horizontal donde no hay jerarquías asignadas. Al mismo tiempo, la lectura que hace Arendt es sugerente porque cambia la noción común de que el pasado nos empuja hacia atrás y el futuro hacia adelante. Aquí la inercia del pasado nos empuja hacia el futuro, mientras que el futuro nos hace retroceder, quizá, como sugeriría Eliot porque nos da nuevas configuraciones del mismo, quizá porque es la única manera de construir planes. A esto hay que agregar el sueño, que no parece muy diferente

del proyecto de Tinianov, de ocupar un espacio fuera de la contienda que nos permita una visión objetiva e imparcial.

*Cuatro versiones de la tradición reflexiva,  
paródica, carnavalesca*

Esta idea de tradición me servirá para mostrar el viaje entre pasado y futuro que hacen cuatro críticos de la tradición reflexiva, paródica, carnavalesca. Sin embargo, antes de hacerlo me gustaría pensar el problema de esta tradición desde el punto de vista de la discusión sobre géneros literarios. Esto implica no sólo considerar el rechazo que hace Tinianov de la tradición sino el nuevo cauce que establece para pensar el problema del cambio y la continuidad, no con base en influencias y tradiciones, sino renovando y revolucionando la discusión de los géneros literarios. Para decirlo rápido, al introducir la idea de sistema, Tinianov consigue mostrar que los géneros no son autocontenidos ni autodefinidos, sino que dependen de su relación con los demás géneros, al mismo tiempo que los cambios hacia dentro de las obras tienen efectos sobre los diferentes sistemas.

El modelo de sistema que utiliza Tinianov es una de las tantas metáforas que ha desplegado la teoría del género. No menos conspicuas son la de especie biológica con su dinámica de competencia evolutiva; la de institución con sus convenciones, normas y contrato; o las ideas de actos de habla, planos para la producción o etiquetas de mercadeo. Para discutir la novela reflexiva, paródica y carnavalesca, retomo la combinación de la noción wittgensteiniana de “aire de familia” con la idea de prototipos de la psicología cognitiva, según la cual categorizamos de acuerdo con una instancia que consideramos central y los casos se desdibujan y se entremezclan con otras categorías conforme nos alejamos (Frow, 2015: 59). De la misma manera que un gorrión, y no un avestruz, es el



prototipo que nos sirve para pensar en la categoría de aves, en la tradición reflexiva, paródica, carnavalesca *Don Quijote de la Mancha* ocupa este lugar.

De manera explícita o implícita, los teóricos que analizo no sólo esbozan una tradición, sino conciben a este conjunto de novelas como un género. Marthe Robert habla del *tipo* de novelas quijotescas y Robert Alter se refiere a la novela autoconsciente como un género desde el título de su libro. El caso más interesante es el de Bajtín, que entiende este tipo de narraciones como un anti-género, una especie que socava las convenciones de otros géneros, muestra sus límites, cuestiona los efectos de verdad que producen.

Para hacer más precisa la naturaleza genérica de este tipo de narraciones, sigo a John Frow, quien agrupa los componentes del género en tres grandes categorías: elementos formales, temáticos y la estructura retórica que tienen en común, insistiendo en que cada género construye un mundo específico (Frow, 2015: 79-80). Estas narraciones tienen componentes formales que incluyen la parodia de libros, autores y géneros; el gusto por las interrupciones, discontinuidades narrativas, intrusiones autorales, digresiones ensayísticas y virtuosismos estilísticos; las historias marco y las metalepsis; las yuxtaposiciones de géneros y las construcciones oximorónicas. Sus elementos temáticos se caracterizan por crear un mundo que incluye no sólo la representación sino el proceso de representación y recepción; incorporan la crítica y la teoría dentro de la ficción; tratan la relación entre el arte y la vida; se preguntan por la verdad de la ficción y toman al arte narrativo como uno de sus motivos. A nivel de estructura retórica, buscan restarle autoridad a otras formas de representación; explorar, investigar y desarmar la manera en la que diferentes tipos de escritura crean sus significados y sus verdades.

Estos rasgos producen un mundo genéricamente específico, que incluye los procesos de representación y sus efectos.

Claros ejemplos son el prólogo a la primera parte del *Quijote*, así como la incorporación de los lectores de esta obra en la segunda parte. Si bien en el *Quijote* el mundo creado es diferente al de otros géneros, también se traslapa con muchos de ellos: la fábula cómica, la novela picaresca, cuentos populares, la sátira, el tratado político. De cualquier manera, no es difícil encontrar una serie de jugadores específicos que transitan entre estas desdibujadas fronteras: personajes bajo la forma de lectores, autores, narradores, falsarios e historiadores. También existe un *ethos* moral que nos relaciona con ellos: la complicidad en el ataque a otros géneros y autores, o la complacencia en que les reste autoridad.

Si bien una teoría del género está detrás de los esbozos que hacen Marthe Robert, Robert Alter, Mijaíl Bajtín y Robert Stam, me he concentrado en la idea de tradición porque cada uno de ellos establece sugerentes precedentes en la manera de moverse entre el futuro y el pasado de la novela. Como contrapeso y complemento utilizo los trabajos de Anthony Close. Su rigor filológico permite cuestionar y matizar las aseveraciones de estos teóricos, e intentar reconstruir la tradición, no desde la orilla del siglo xx, sino desde la época de Cervantes. Es decir, abre una zanja entre la manera en que fue comprendido por sus contemporáneos y la manera como lo entendemos hoy, la cual está mediada por las lecturas que hicieron las generaciones que nos precedieron (Beard y Henderson, 1995: 31).

### *Marthe Robert y la novela quijotesca*

En su libro *Lo viejo y lo nuevo*, Marthe Robert (1975 [1963]) teje lo que llama la tradición de la novela quijotesca a partir de la lectura del *Quijote* y *El castillo* de Kafka. Nos advierte que estas obras forman “un conjunto inconexo, cuya existencia podría demostrarse profusamente mediante libros muy

diversos en su estilo e inspiración, ninguno de los cuales tiene que declarar su origen cervantino para merecer ser investigados” (11). La caracterización que hace de esta tradición puede descomponerse en tres premisas: 1) son novelas que hacen descender los libros a la realidad, 2) poniendo a prueba su verdad, 3) lo cual resulta en un choque con tintes trágicos, ya que “el libro y la vida sufren la más dura de las pruebas posibles, las que se infligen uno a otro” (10).

Las dos primeras ideas de su argumento, como veremos más adelante, son también esenciales en la caracterización que hace Mijaíl Bajtín, quien las reconfigura al cambiar la tercera y romper, de esta manera, con la tendencia romántica de leer al *Quijote* en una clave trágica, para vincularlo a la corriente carnavalesca. En este sentido, podríamos decir que Marthe Robert atina en la dirección que da a sus dos primeras ideas. Sin embargo, al expresarlas por medio de hipérbolos y metonimias, las vuelve tan llamativas como inexactas. Nos dice, por ejemplo, que don Quijote “al realizar su primera salida, para ordenarles a los libros que descendieran a la vida, arrastraba detrás de él a toda la literatura” (10). Sustituye, así, a los libros de caballerías, no por lo que Riley llamó *romances*, ni siquiera por ficciones, sino por toda la literatura. A pesar de lo desmesurado de tal aseveración, la dirección del argumento es la correcta, tanto en el *Quijote* como en novelas posteriores que siguieron su ejemplo. Ya que Cervantes va escalando de lo que inicialmente fue una simple crítica a los libros de caballerías, a diferentes tipos de romances, hasta hacer guiños a la nueva comedia de Lope de Vega (Close, 2008). En relación con la tradición quijotesca posterior, no es difícil ver cómo el blanco de ataque se ensancha, por ejemplo, a la literatura romántica en *Madame Bovary* o a los evangelios en el *Idiota* de Dostoievski. Sin embargo, nada justifica el paroxismo que alcanza Marthe Robert al señalar que el *Quijote* “puso fin de una vez por todas a la Edad de Oro de las Bellas

Letras” e inauguró la era moderna, “de la literatura a secas” (1975 [1963]: 10). Es evidente que este cambio fue paulatino, consecuencia de una serie de fenómenos económicos, políticos, sociales, como las nuevas fuerzas del mercado o la revolución democrática que lentamente fueron erosionando la concepción jerárquica de la sociedad y de sus diferentes expresiones culturales.

Algo similar sucede con la premisa de que el problema central que se plantea el *Quijote* es la verdad de la literatura: “¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿Es su existencia importante para la vida? ¿Cómo demuestran su verdad?” (Robert, 1975 [1963]: 11). Estas preguntas serán esenciales para la interpretación romántica del *Quijote* y, en particular, para escritores y teóricos modernistas, como Kafka y el primer Lukács, pero el señalamiento es, por lo menos, impreciso en el caso de Cervantes. Para empezar, Robert da por hecho que lo que ella y su generación entienden por verdad es el mismo sentido que utiliza Cervantes en su obra, sin matices ni ambigüedades. En contraste, Anthony Close (1994) ha identificado que “la verdad de la historia” tiene en el *Quijote* los siguientes cuatro sentidos, todos teñidos por la parodia: 1) no verdadero, 2) plausible, 3) relevante y 4) parecido a la vida.

Ninguna de estas consideraciones es tomada en cuenta por Marthe Robert, incluso la generalidad de la aseveración de “poner a prueba la verdad de la historia” se multiplica por el uso de metonimias. Así, Robert comienza su libro caracterizando de manera memorable a don Quijote, diciendo que un buen día decide dejar todo lo que constituía su vida con una “meta bien definida, la de poner simplemente en práctica todo lo que ha leído” y saber “lo que se encuentra en el fondo de la literatura, si es verdadera o falsa, útil o superflua, digna de fe o no, en una palabra, si tiene un valor real que la justifique” (1975 [1963]: 9). Esta interpretación vuelve a ser tan inspiradora como imprecisa. Por un parte, porque un personaje

poseído por la locura nunca podría ser tan racional como lo hace sonar la autora. Por otra parte, no es cierto que don Quijote quiera poner a prueba la verdad de estos libros. Por el contrario, en las primeras páginas nos hace ver que está tan convencido de su verdad que es hermético a cualquier evidencia física que demuestra lo contrario. Ambas ideas serían más convincentes si, desestimando la metonimia, Marthe Robert hubiera utilizado, en vez de a don Quijote, a Cervantes.

Ninguna de estas objeciones le quitan importancia a la lectura de Robert, la cual expresa de manera sugerente la interpretación que hizo el modernismo de la obra de Cervantes. Es una veta de reflexión que tiene su origen en Hegel, en la idea de la novela como la épica del mundo moderno. Fue Lukács quien detalló esta relación afirmando que el arte moderno y, en particular, la novela sigue aspirando a una totalidad, la cual resulta inalcanzable en un mundo desintegrando y, en consecuencia, el arte se refugia en el sentido superior de la ironía. De ahí surge la concepción del protagonista como un individuo espiritualmente desarraigado, que vagabundea en un mundo abandonado por los dioses, en busca de ideales trascendentes. Retomar estas ideas le permiten a Marthe Robert ver en la novela de Cervantes un laberinto kafkiano donde la realidad, el sentido y la justicia se pierden una y otra vez en callejones sin salida. Con ello trae a la superficie una dimensión que otras lecturas del *Quijote*, quizá la del propio Cervantes, habían dejado en la trastienda.

Para los fines de este estudio, la sugerencia más interesante de Marthe Robert ocurre en un libro posterior, *Orígenes de la novela o novela de los orígenes* (1973 [1972]). Ahí postula la idea de que la novela moderna tiene dos linajes. El primero surge con el *Quijote*, que cifra la modernidad de este tipo de narración en el perpetuo examen de su propia naturaleza; mientras que el segundo nace con *Robinson Crusoe*, cuya modernidad radica en reflejar las tendencias de la naciente clase

burguesa, con sus preocupaciones comerciales. Robert Stam refinará estas sugerencias al fusionarlas con las reflexiones de Robert Alter y Mijaíl Bajtín.

*Robert Alter y la novela autoconsciente*

Si bien Robert Alter es contemporáneo de Marthe Robert, pasar de uno a otro supone dejar atrás las preocupaciones del modernismo y atender la veta posmoderna que a partir de la década de los sesenta comenzó a marcar la literatura norteamericana. Aunque el propio Alter no considera que la configuración de la tradición que hace tiene un sello posmoderno, hay tres elementos que sugieren dicha tendencia y que lo distancian del punto de partida de Marthe Robert. Primero, si bien ambos críticos toman como punto de partida el *Quijote*, los diferentes destinos finales que adoptan cambian la configuración de la tradición. Mientras que Marthe Robert escoge a Kafka, Robert Alter selecciona a Nabokov y a otros escritores contemporáneos (Barth, Pynchon, incluso Borges) que se han vuelto paradigmáticos de la literatura posmoderna. Segundo, Alter atribuye un escepticismo ontológico a la obra de Cervantes, que tiene que ver menos, me parece, con la intención del autor y más con la poética posmoderna, que según Brian McHale se distingue por tener un dominante precisamente ontológico. Por último, al denominar a este tipo de novela *autoconsciente* vuelve a resaltar preocupaciones que son propias del posmodernismo, más que de la Edad de Oro. Esto no quiere decir que dichos elementos no existan en la obra de Cervantes, sin embargo, no eran el foco principal del autor, ni el registro principal en que fue leída por sus contemporáneos.

Nada de esto le quita interés a la manera en que Alter define este tipo de novelas “autoconscientes”, las cuales, nos dice, se caracterizan por exhibir su artificialidad de manera

ostentosa y sistemática, gracias a lo cual desatan una interacción dialéctica entre ficción y realidad, al mismo tiempo que superpone el constructo autoral al trasfondo de la tradición y las convenciones literarias (Alter, 1979: x-xi). Por el contrario, una vez que comprendemos la inflexión natural hacia la sensibilidad posmoderna que tiene la lectura de Alter, su definición de la tradición y los señalamientos particulares sobre el *Quijote* resultan útiles para los fines de la investigación por varios motivos.

Las características que le atribuye a este tipo de novelas sirve de marco para comparar el variado despliegue que hacen Cervantes y Vonnegut de estrategias reflexivas; mientras que la interacción entre realidad y ficción nos permitirá indagar la manera en que cada uno de estos autores explora la naturaleza y los límites de la ficción, cuestión que Alter señala como central en la obra de Cervantes, ya que fue el primero en ver “en la ficcionalidad la clave de entrada al predicamento cultural de toda una época” (1979: 3). Por su parte, el escepticismo ontológico, antes mencionado, es un buen punto de partida para mostrar cómo, en el grado más alto de efervescencia creativa, la vacilación se convierte en el *Quijote* en una hemorragia ontológica que culmina en la lógica de mundos posibles, toda vez que leamos esta obra desde *Slaughterhouse-five*.

Por último, es deseable extender las reflexiones de Alter sobre las consecuencias que tuvieron los cambios tecnológicos en el *Quijote*. Alter propone que su composición estuvo entreverada con la revolución que trajo la imprenta. Ve en la primera parte de la novela una reacción al “fenómeno mediático” que supusieron los libros de caballerías, los cuales constituyeron uno de los primeros géneros que se popularizaron gracias a la nueva máquina. De hecho, la mayoría de las aventuras de la *Segunda parte del Quijote* serían imposibles sin la nueva velocidad y la extensión de la difusión de la palabra.

Sin la imprenta, ninguno de los personajes que se encuentran a don Quijote y a Sancho, habría leído la primera parte. Alter señala que dicha revolución selló el destino de la palabra escrita dentro de una paradoja. Mientras multiplicó su capacidad de proliferación, también supuso su eventual trivialización. Un cambio tecnológico de repercusiones igualmente portentosas marca el contexto cultural en que escribe Vonnegut. Se trata de la invención del cinematógrafo y de la popularización de las películas como el medio dominante de entretenimiento.

En resumen, Robert Alter extiende y refina las investigaciones de Marthe Robert. Suma fuerzas con ella para disputar el dominio que tenía el realismo en la novela y, a diferencia de ella, incluye un elemento lúdico para atacar la idea, aún imperante en su tiempo, de que el objeto de la crítica literaria debían ser libros “serios” que representaran de manera realistas entornos sociales, dilemas morales o procesos psicológico. Estos señalamientos pueden enlazarse con los realizados por Mijaíl Bajtín en la Unión Soviética cincuenta años antes en torno a la géneros cómico-serios, y que se difundirían en la cultura occidental hasta los años ochenta del siglo xx.

*La novela dialógica, polifónica y  
carnavalesca de Mijaíl Bajtín*

A diferencia de Robert Alter, la disputa de Bajtín va más allá de lo literario. Se trata, en el fondo, de una pugna antropológico-filosófica que reformula la manera de pensar la conciencia y la identidad, el lenguaje y, por consecuencia, la novela. Bajtín descentra estas categorías a través de la figura del otro. Para él, dos es el principio de la consciencia. Es decir, la consciencia surge y se extiende gracias al encuentro con el otro, y el espacio de la verdad se abre en la interacción con discurs-



sos ajenos. Bajtín cristaliza estas premisas en el concepto de dialogismo, que se vuelve uno de los pilares antropológicos y éticos para argumentar contra el individualismo que, en diferentes variantes, defiende la idea del individuo autónomo como fuente del pensamiento, la identidad y los malabares de la conciencia.

Estas reflexiones se alimentan de un paradigma del lenguaje opuesto al de Saussure, uno en que la vida y la operación del lenguaje depende más de las situaciones concretas que de las reglas que lo subyacen. Por lo tanto, las unidades del lenguaje se caracterizan por su adaptabilidad y la flexibilidad, y no tanto por su autoequivalencia y sistematicidad. Es una concepción del lenguaje que se opone a la uniformidad y neutralidad, planteada por Saussure. En vez de un sistema, lo que subyace al lenguaje es un conjunto de discursos cargados social e ideológicamente en constante batalla. Los lenguajes de diferentes grupos, profesiones, generaciones, regiones y clases sociales se disputan el significado de las palabras.

Bajtín utiliza la noción de heteroglosia para referirse a esta pluralidad social e ideológica del lenguaje. Su dinámica depende de dos grandes fuerzas que moldean la manera en que se producen, alteran y adaptan los significados. La primera es una fuerza centrípeta, autoritaria, oficial y seria, que intenta definir lo válido y lo canónico. Su expresión más plena es la falsa conciencia que impone la ideología del grupo dominante, quien cree que su visión del mundo y las nociones que defiende son universales, neutrales y las únicas válidas. Este movimiento de centralización es resistido y, en ocasiones, socavado, gracias a una segunda fuerza, centrífuga, subversiva, lúdica, que tiende hacia los márgenes y la pluralidad.

A partir de estas consideraciones Bajtín explora una vertiente de la novela caracterizada por cultivar el dialogismo y la polifonía de voces. Sus cualidades se comprenden mejor a través de los polos que utiliza para establecer esta tradición.

Si los puntos de partida de Robert Alter y de Marthe Robert habían sido respectivamente Nabokov y Kafka, el de Bajtín será la obra de Dostoievski. Ahí encuentra desarrolladas las potencialidades del dialogismo, la heteroglosia y el carnaval. Sus investigaciones sobre este autor lo llevarán, por una parte, a mostrar las limitaciones de la escuela formalista, en auge en los años veinte en la Unión Soviética, y, por otra, a esbozar una teoría y una historia de la novela que se contraponen a la veta hegeliana que por esos años Lukács había revitalizando.

La principal crítica de Bajtín a la escuela formalista es la manera en que separa la forma del contenido, lo artístico de lo social y de lo ético. Curiosamente, los formalistas celebraban las novelas que exhiben sus propios artificios en términos muy cercanos a las formulaciones que hará décadas después Robert Alter, en torno a la novela autoconsciente. Ambas versiones conciben la reflexividad como una gesta puramente individual y formal. En cambio, para Bajtín es una cuestión en que lo artístico se fusiona con lo social y, sobre todo, lo ético, en la medida que implica darle cabida a la palabra del otro. En vez de la transparencia en el manejo de los artilugios que subrayan los formalistas (y Alter), Bajtín enfatiza la transparencia de las batallas entre los discursos que tejen la identidad del individuo y la vida de una sociedad.

Al poner en el centro el problema de la palabra del otro, este tipo de novelas cambian las nociones del autor, el narrador y el personaje, y las implicaciones del discurso directo, indirecto y libre. No las tratan como nociones separadas, sino vinculadas por las relaciones de poder y autoridad que establecen con las palabras y las enunciaciones ajenas. En este sentido, Bajtín concibe al autor como el orquestador de discursos preexistentes y la libertad de los personajes yace en la posibilidad de autodefinirse no sólo con respecto a otros personajes, sino en relación con el narrador y el autor, quienes no tienen la última palabra.

A partir de estos vectores, Bajtín esbozará versiones variopintas de esta “tradición” novelística que culmina en Dostoievski. A diferencia de los otros críticos que hemos revisado, no se quedará en la época moderna, sino que buscará sus raíces genéricas en la Antigüedad. Pero antes de remontar dos milenios, hará una primera escala en Rabelais, la cual le servirá para definir la novela en contraposición a la veta hegeliana, que había concebido esta narración como una épica del mundo burgués y, en particular, del planteamiento de Lukács, de un mundo abandonado por los dioses, en el cual el hombre sigue pensando en términos de totalidad.

Bajtín ubica la cuna de la novela no en los palacios nobles de la épica, sino en las tradiciones populares propias del carnaval, de tal manera que en vez de ser una forma hermética que ocurre en el pasado distante, la novela acontece en el presente y está abierta a la vida. Varias décadas antes de que Marthe Robert concibiera al *Quijote* arrastrando toda la literatura hacia la vida, Bajtín ya insistía en que la tradición de la novela polifónica está marcada por el descenso de la palabra literaria, la palabra canónica, a la zona de máximo contacto del carnaval, donde la autoridad y sacralidad son puestas de cabeza.

De aquí surge la alegre relatividad del carnaval, cuyas imágenes unen dos polos: el nacimiento y la muerte, la verdad y la mentira; en su dinámica, elementos distantes entran en contacto íntimo: la locura y la cordura, lo miserable y lo grandioso. Sus tramas abundan en cambios de vestimentas, posiciones y destinos (el emperador-esclavo), y sus repartos de personajes incluyen gemelos, pares y espejos paródicos. De nuevo, las figuras y estrategias narrativas que Bajtín enfatiza no son puramente formales. Parodiar, desenmascarar, travestir, invertir y destronar son estrategias contra las imposiciones oficiales, serias y autoritarias. La formulación lúdica

de esta tradición será muy importante para romper con la hegemonía trágica que se había impuesto en la lectura del *Quijote* desde el Romanticismo.

Pero si el magma carnavalesco se manifiesta claramente en Rabelais, sus orígenes genéricos se remontan a la Antigüedad. Bajtín encuentra las simientes de la novela dialógica, polifónica y carnavalesca de Dostoievski, en los diálogos platónicos, en los géneros cómico-serios, y, sobre todo, en la sátira menipea. Esta última se revela en las páginas de Bajtín como una criatura híbrida y fantástica, un compuesto proteico que la imantada inteligencia del pensador ruso reúne, sin definir por completo, a través de atraer los elementos más provocadores de las narraciones del pasado. Los contrastes y el oxímoron de este género —ladrones virtuosos o prostitutas virtuosas— surgen del magma carnavalesco. Esta energía se magnifica en el momento en que la sátira menipea es liberada de la cárcel de la verosimilitud, lo que le permite expandirse a través de situaciones excepcionales que ponen a prueba la idea o la verdad del héroe. Estas situaciones surgen de viajes por países fantásticos, recorridos por el cielo y por el infierno, que colindan con el género de las últimas cuestiones, donde además del aquí y ahora, la acción ocurre en el mundo entero y en la eternidad. En el vuelo de don Quijote y Sancho sobre Clavileño o en la abducción de Billy Pilgrim por los trafalmadorianos, podemos encontrar ejemplos del poder de estos artificios.

No menos importante para este género (y para el *Quijote* y *Slaughterhouse-five*) es la experimentación, que a veces encuentra en la fantasía el medio para ver un asunto desde una perspectiva inusitada; otras veces, arroja a sus protagonistas a experimentos psicológico-morales, y los hace padecer toda clase de demencias y desdoblamientos de la personalidad. Incluso, en ocasiones, las fantasías se convierten en serias utopías sociales.

De esta manera, la formulación de la novela dialógica, polifónica y carnavalesca permite encontrar nuevas correspondencias entre Vonnegut y Cervantes, cuyas obras abundan en los elementos constitutivos de este género proteico. Si bien Bajtín sólo menciona a Cervantes, hay una rica veta de investigaciones cervantinas que desde las últimas décadas del siglo xx se ha nutrido de sus reflexiones.

*Robert Stam: la novela y el cine reflexivo,  
paródico, carnavalesco*

El libro de Robert Stam *Literature through Film* (2004) comienza en este punto, en lo que llama un “preludio cervantino”. Ahí sintetiza las concepciones de Bajtín, Marthe Robert y Robert Alter en algo que llama la novela reflexiva, paródica, carnavalesca, pero, sobre todo, extiende sus implicaciones a la teoría e historia del cine, donde sugiere se pueden encontrar los mismos dos linajes que Marthe Robert había señalado en la novela: uno mimético, realista, que intenta esconder su manufactura, y otro paródico, reflexivo, que hace explícito el acto de presentación y muchas veces incluye la crítica. Ubica a los Lumière en los orígenes de la primera línea y a Méliès en los orígenes de la segunda. Incluso establece una correspondencia entre Cervantes y Orson Welles como figuras que explotan las potencialidades de esta forma de narración que permite reelaborar los discursos preexistentes de manera crítica, que detecta las historias arquetípicas que conforman las identidades de sus respectivas sociedades, que orquesta de manera novedosa dos impulsos contrarios que mueven la curiosidad humana: el gusto por la verdad y el gusto por lo fabuloso. Para Stam, ambos encantan desencantando, narran criticando, afirman la realidad denunciando la ficción.

Ya en una obra anterior, *Reflexivity in Film and Literature* (1985), Stam hacía un recorrido por la historia del cine

deteniéndose en películas que son piedras de toque de esta modalidad de la narración, la cual tiene una serie de características. Son obras que interrogan las convenciones artísticas, rompen con el arte del encantamiento y señalan su propia artificialidad como un constructo textual. De esta manera subvierten la noción de que el arte puede ser un medio transparente de comunicación: una ventana o un espejo. Su cometido es poner de relieve los medios de producción literaria y fílmica, su autoría y sus influencias intertextuales, su recepción y su enunciación, al tiempo que nos cuentan una historia (xiii). En pocas palabras, hacen de la desmitificación una fuente de ficciones.

Stam enumera una serie de estrategias reflexivas que incluyen la discontinuidad narrativa, las intrusiones autorales, las digresiones ensayísticas y los virtuosismos estilísticos (xi). En el cine éstas toman la forma de intertítulos reflexivos, el cuadro dentro del cuadro, la película dentro de la película, la imaginería subjetiva o el despliegue del aparato cinematográfico (xiv).

Si bien las notas de Stam son precisas al nivel de las estrategias narrativas utilizadas, pierden las implicaciones éticas que tiene esta vertiente de la narración en la obra de Bajtín. Considera, a partir de una cita de Ricoeur y siguiendo la misma línea que Robert Alter, que los problemas “más radicales de la modernidad son aquellos que abren la posibilidad de autocomprensión en tanto sujeto de la operación de conocer, querer, evaluar” (xiv). Así, entiende la dimensión filosófica de la reflexividad como “un acto de voltear hacia sí mismo, a través del cual el sujeto comprende, en un acto de claridad intelectual y responsabilidad moral, el principio unificador de las operaciones entre las cuales se dispersa y se olvida como sujeto” (xiv). Esta definición de la reflexividad carece del complemento antropológico y ético que le da Bajtín y, sin embargo, quizá se ajusta mejor a las obras tanto de Cervantes

como de Vonnegut, que tienen indudables cualidades paródicas, carnales y reflexivas, pero que no se centran en la problemática que plantea la palabra del otro y que supone otro nivel de consciencia.

De modo que detrás del disparate de vincular a Cervantes y Vonnegut se esconden posibles descubrimientos. Los ejercicios de teóricos y críticos literarios muestran que trazar puentes provisionales entre obras distantes es más que una ocurrencia y ofrece la oportunidad de comprender y renovar obras del pasado y descubrir, en las más recientes, vestigios de prácticas remotas. Los frutos concretos de vincular a estos dos autores los he tratado en otro trabajo, aquí me he limitado a delinear los alcances de los recorridos por ese espacio que ha dejado la ausencia de una tradición en el campo de la novela.

### Bibliografía

- ALLEN, W. R., 1988. *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ALTER, Robert, 1979. *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- ARENDET, Hannah, 2006 [1961]. *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. Nueva York: Penguin Books.
- ARISTOTLE, 1926. *The "Art" of Rhetoric*, trad. John Henry Freese. Nueva York: G. P. Putman's sons.
- BAJTÍN, Mijaíl M., 1982. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: siglo veintiuno editores.
- \_\_\_\_\_, 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 1997. *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_, 2000. *Yo también soy: fragmentos sobre el otro*. Editado por Tatiana Bubnova. México: Taurus.

- BEARD, M. y J. HENDERSON, 1995. *Classics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- BLOOM, Harold, 1974. "The Dialectics of Literary Tradition". *Boundary 2*, vol. 2-3 : 528-538.
- CERVANTES SAAVEDRA, M., 1987 [1605, 1615]. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos.
- CLOSE, Anthony, 1994. "Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of 'la verdad de la historia'". *The Modern Language Review* 89-1: 88-106.
- \_\_\_\_\_, 2008. *A Companion to Don Quixote*. Londres: Tamesis.
- DENTITH, Simon, 1995. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Nueva York: Routledge.
- ELIOT, T.S., 1919. "Tradition and Individual Talent". Disponible en [www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent](http://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent) Consultado el 15 de abril de 2018.
- FROW, John, 2015. *Genre*. Nueva York: Routledge.
- JAUSS, Hans Robert, 2005 [1970]. "Modernity and Literary Tradition". *Critical Inquiry* 31-2: 329-64.
- MARTÍN PÁRRAGA, Francisco Javier, 2007. "La huella cervantina en la narrativa de Kurt Vonnegut". En *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- McHALE, Brian, 1987. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_, 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Nueva York: Cambridge University Press.
- RICHARDS, I. A., 1965 [1936]. *The Philosophy of Rhetorics*. Nueva York: Oxford University Press.
- RICOEUR, Paul, 2001 [1975]. *La metáfora viva*. Barcelona: Trotta Editorial.
- RILEY, E. C., 1962. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon.
- \_\_\_\_\_, 1986. *Don Quixote*. Londres: Allen & Unwin.
- ROBERT, Marthe, 1973 [1972]. *Orígenes de la novela o novela de los orígenes*. Madrid: Taurus.



- \_\_\_\_\_, 1975 [1963]. *Lo viejo y lo nuevo: De Don Quijote a Kafka*. Madrid: Monte Ávila Editores.
- SHEINBAUM, Diego, 2015. "Slaughterhouse-five y Don Quijote a la luz de poética posmoderna". En *La invención de la novela moderna: el legado de la Segunda parte del Quijote (1615-2015)*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey.
- STAM, Robert, 1985. *Reflexivity in Film and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Literature through Film*. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- TINIANOV, Yuri, 1970 [1927]. "Sobre la evolución literaria". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 89-102.
- VONNEGUT, Kurt, 2004. *Slaughterhouse-Five or the Children Crusade: A Duty-Dance with Death*. Nueva York: Delacorte.

---

# “¿AMAR O MORIR?”: LA REPRESENTACIÓN DE LAS VOCES FEMENINAS EN TRES GÉNEROS POÉTICOS DE LOS IMPRESOS POPULARES

MARIANA MASERA

Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, UNAM

El siglo XIX fue un periodo signado por las turbulencias económicas y sociales que dieron forma a la nueva nación mexicana. Un siglo que comprende desde la guerra de Independencia (1810-1821) hasta la Revolución (1910-1920), donde los medios de comunicación impresos, en sus más diversos géneros y formatos, tuvieron un rol fundamental.<sup>1</sup>

Uno de los productos editoriales de mayor éxito entonces fueron los impresos de pequeño formato o impresos “populares”. A pesar de que su circulación comenzó en el territorio desde el periodo colonial, no es sino con la proliferación de talleres e imprentas durante la Independencia, y posteriormente entre 1836 y 1846 con los nuevos adelantos tecnológicos, cuando se transformaron en un medio fundamental de comunicación para la mayoría de la población.<sup>2</sup>

Objetos de gran versatilidad por sus formas, y, como la hoja volante y los cuadernillos, de amplia variedad por sus conte-

<sup>1</sup> Numerosos trabajos han señalado la importancia de la prensa y los folletos o pliegos de cordel; véanse entre otros Nicole Girón, 1997; Suárez de la Torre, 2000; Galí Boadella, 2007; Soberón Mora, 2014.

<sup>2</sup> Soberón Mora comenta que “El folleto, en los años virreinales, había sido portador de sermones, textos homiléticos y discursos pastorales, composiciones poéticas y —en el último tramo del periodo— divulgador de conocimientos científicos y de las ideas propagadas por el pensamiento ilustrado” (2014: 35).

nidos, acompañaron a la población en las facetas esenciales de la vida social y cultural: en la religión, se imprimieron oraciones para la liturgia, estampas y cuadernillos para las visitas a los santuarios, entre otros; en la política, se utilizaron como libelos y panfletos de las distintas facciones con el fin de ganarse a la opinión pública o alentar a la toma de las armas, y, en el ámbito cultural, sirvieron como difusores de las expresiones más diversas, que incluyeron tanto recetarios y leyes como canciones que expresaron los sentimientos y los gustos de la época. Pese a que el 99.38 por ciento de la población era analfabeta, su consumo fue constante y masivo: las personas “podían acudir a las lecturas en voz alta que se hacían de los folletos y hojas volantes recientes en cafés y billares, pulquerías, mercados, plazas públicas, fondas, o bien podían adquirirlos en alacenas, puestos de tabaco y negocios del Portal de Mercaderes” (Soberón Mora, 2014: 37).

El siglo XIX puede describirse como un siglo ecléctico en cuanto a manifestaciones artísticas que emergen del Romanticismo y del gusto burgués. La influencia de éstas tocaba los contenidos —con temas como el patriotismo, el amor o la muerte— y repercutía también en la creación de un nuevo público femenino.<sup>3</sup>

[La mujer] será la principal destinataria de la poesía, ella será también la más aficionada al teatro y la más asidua consumi-

<sup>3</sup> El Romanticismo como movimiento cultural tuvo consecuencias importantes para el rol de la mujer en el México del siglo XIX; como señala Montserrat Galí Boadella, “este movimiento contribuye a: 1) valorar las capacidades innatas de la mujer, a partir de la intuición y sensibilidad, considerándola particularmente apta para la emoción estética; 2) colocar a la mujer en el centro de la inspiración artística; 3) convertir a la mujer y su mundo en la principal temática romántica, con lo que contribuyó al conocimiento del mundo femenino” (2002: 26). Además, prosigue la estudiosa más adelante, se entendió como un movimiento feminizado o afeminado y ello favoreció que la mujer fuera “su más entusiasta difusora” (2002: 28).

dora de poesía y novelas. Pero su papel se revela sobre todo en la música, en tanto el bello sexo se convierte en el principal destinatario e intérprete de la música decimonónica (Galí Boadella, 2002: 20).<sup>4</sup>

Se imprimieron publicaciones periódicas especializadas para el naciente público femenino proveniente de las clases burguesas; en la primera mitad del siglo destacan entre las más difundidas las producidas por Ignacio Cumplido y las de Vicente García Torres en la década de los cuarenta (Galí Boadella, 2002: 30). Los impresos populares no fueron la excepción, ya que se imprimieron constantemente los cuadernillos con canciones que el editor dedicaba al “bello sexo”.

La representación de las mujeres en los impresos de gran difusión ha servido como testimonio de la participación femenina en movimientos sociales como la Independencia y la Revolución (García López, 2011; Rodríguez Guerrero, 2009). En particular, los estudios se han centrado en el género del corrido, como los de Mercedes Díaz Roig (1990) y Aurelio González (1999, 2000, 2005); y, en especial, en los personajes femeninos en los trabajos de María Herrera-Sobek (1990) y Magdalena Altamirano (2010).<sup>5</sup>

Si bien es un panorama rico en investigaciones, aún hay muchas preguntas que deben resolverse sobre las representaciones de las mujeres y sus voces en los impresos populares,

<sup>4</sup> Asimismo, se ha investigado sobre las mujeres como un nuevo público de los impresos populares de la imprenta Antonio Vanegas Arroyo (véase Galí Boadella, 2002). Sobre los impresos populares de esta imprenta pueden consultarse los estudios de Nina Hasegawa (2016), Mariana Masera (2018a, 2018b, en prensa) y Ana Rosa Gómez Mutio (2019, en prensa).

<sup>5</sup> Para los estudios sobre el rol de las mujeres virilizadas y transgresoras en los impresos españoles véanse los trabajos de María Sánchez Pérez (2013), Juan Gomis Coloma (2007) y Daniel Baldellous Monclús (2015).

sobre todo en otros géneros literarios, que iluminen no sólo su presencia como personaje, sino que nos permitan reconocer los recursos poéticos que las identifican.

En este capítulo me interesa abordar el estudio de la voz femenina en su aspecto rebelde o desafiante en composiciones tanto narrativas —décimas y corridos— como líricas —coplas— en verso, donde estos personajes tienen su “propia voz”.<sup>6</sup>

Las composiciones elegidas nos sirven para adentrarnos al mundo poético de los impresos, cuyos perfiles comprenden: lo épico, como la glosa en décimas de tema patriótico y producida durante la Independencia y canciones narrativas; épico-líricos, como los corridos novelescos que provienen desde mediados de siglo, y, finalmente, las canciones líricas en coplas y versos de arte mayor que se registran al final del siglo XIX y principios del XX.

Un aporte adicional del trabajo comparativo acerca de la voz desafiante femenina en distintos géneros es que ayuda a comprender la variación de un mismo recurso poético en cada una de las expresiones estudiadas, acorde a su función social.

*“A la guerra americanas / Vamos con espadas crueles”:  
la voz femenina rebelde en las canciones patrióticas*

La Independencia ha sido considerada por numerosos historiadores como el inicio del siglo XIX. Un proceso accidentado y complejo “que daba principio a una guerra de 11 años y a un siglo de crisis políticas, económicas y sociales para la nueva nación independiente” (Archer, 1992: 80).

<sup>6</sup> Quedan fuera de los límites de este trabajo las composiciones de las zarzuelas, cuyos autores y compositores son principalmente españoles y, dadas las características del género, ameritan un estudio propio.

Los curas y religiosos en general jugaron un rol trascendental como intermediarios entre los españoles, los criollos y las distintas castas. Tan es así que

muchas veces el “despotismo” que identificó Calleja representaba la intervención de los religiosos en defensa de los intereses de la población. En la década siguiente, las autoridades coloniales se vieron cada vez más presionadas para reclutar compañías militares, levantar fondos y préstamos, y producir más plata, productos agrícolas, y ganado. Con las necesidades del Imperio y la defensa de la Nueva España contra una posible invasión extranjera o un movimiento de criollos, la gente de provincia sufría una serie de calamidades siniestras. Describiéndose como “padres del común de esta villa” o “hijo de este suelo”, entre 1807 y 1810, los curas y demás sujetos con papel de interconexión entre las clases sociales intervenían para proteger a esa población, y quejarse del reclutamiento de mineros y obreros, en las milicias, en un tiempo de precios altos y de carestía de maíz y carne (Archer, 1992: 83).

Entre los diferentes actores, destaca la participación —activa y pasiva— de las mujeres de todas las castas en muy diversas actividades, que abarcaban desde la conspiración hasta el cuidado de heridos y el avituallamiento, según describe detalladamente Ana Belén García López:

La colaboración en actividades conspirativas, organizando en sus residencias reuniones y tertulias donde circulaba información proveniente de Europa y de las recién emancipadas colonias de América del Norte y se discutían las nuevas ideas políticas y se planeaban las acciones emancipadoras, bien a través de la actuación como espías valiéndose de su supuesta “debilidad” y “apatía política” (en un principio las mujeres eran vistas como criaturas inofensivas con total desinterés por los

asuntos públicos por lo que los realistas no ocultaban sus planes en presencia de las mismas), como organizadoras de redes de información, en las que actuaban como correos proporcionando informes muy valiosos a los ejércitos patriotas que en muchas ocasiones salvaron sus vidas o determinaron sus victorias en los enfrentamientos bélicos, mediante la organización de protestas, la propagación de las ideas patriotas y la persuasión entre los ejércitos realistas (algunas fueron acusadas y hasta fusiladas por seducir a las tropas realistas para que se incorporasen al bando independentista), por la redacción de idearios y manifiestos, contribuyendo con la donación de dinero y joyas para la causa independentista, brindando refugio a los insurgentes, realizando el transporte de alimentos, ropas y material bélico, dedicándose a la reparación de armas, asumiendo el sustento familiar ante la ausencia de los hombres integrantes de las tropas insurgentes, con la presencia en los campamentos (troperas, rabonas, guareñas, soldaderas), ocupándose de la logística, acompañando a las tropas, preparándolos avituallamientos, cocinando, atendiendo a los heridos, enterrando a los muertos, portando las armas, luchando como miembros de las guerrillas patriotas o como soldados en los campos de batalla, algunas vestidas de hombre para ser aceptadas en el combate, otras ejerciendo su condición de mujeres guerreras, desempeñando rangos militares e interviniendo como estrategas (2011: 37-38).

El protagonismo de las mujeres en la nueva conformación del país se plasmó también en los impresos, ya que de ser solamente sometidas a la autoridad masculina pasaron a ser tomadas en cuenta como participantes activas de los conflictos políticos en los distintos medios de comunicación:

Las convocatorias a la incorporación femenina a la lucha para liberarse del poder español se difunden en la prensa de todo el continente. En 1812, desde varios diarios insurgentes de la

Nueva España se solicita a las mujeres que no se casen con españoles y en el supuesto de que lo hagan se les insta a que condicionen el matrimonio al paso de aquellos al bando insurgente. Se les pide también que eduquen a sus hijos a favor de la causa insurgente. En el caso de las mujeres casadas con españoles se les sugiere que se conviertan en espías a favor de la causa independentista (García López, 2011: 36).

Entre los textos que circularon al principio del movimiento, durante 1811, se halla una hoja volante que incluye una canción patriótica,<sup>7</sup> una cuarteta glosada en décimas, un formato proclive a la improvisación que se había anclado como forma popular en la Nueva España desde el siglo xvi,<sup>8</sup> cuya particularidad es que son las mujeres quienes llaman a defender a la patria con las armas para liberar a México de los españoles. Aún más, en esta composición se consigna asesinar al virrey Callejas e ir a defender a Morelos. De esta manera se

<sup>7</sup> Entiendo aquí canción patriótica como la define Vicente T. Mendoza: “canciones dedicadas a los héroes con frases de exaltación patriótica” (1998: 55). Sin embargo, no puede olvidarse que la canción se halla inmersa en un movimiento social y su propósito es enardecer los ánimos; por lo tanto, también sería política.

<sup>8</sup> Antonio García de León comenta que la décima de planta “se extendió por las tierras insulares y continentales americanas, con la ayuda de los colonizadores y abarcando todos los temas posibles. En el continente americano fueron los criollos los primeros cultivadores de la décima, en especial improvisada, apropiándose de ella como parte de la construcción de identidad. En el cauce de su generalización, las décimas improvisadas fueron siempre efímeras y las sabidas” (2002: 197). Ahí mismo véase el capítulo “La décima en la tradición popular”. De acuerdo con Yvette Jiménez de Báez, “ya en el siglo xix, la décima y la glosa en décimas, impresas en hojas suelta y pasquines, dieron voz a los hombres que exigían la independencia a España [...]”. El hecho se repite, con variantes, por toda Hispanoamérica. De Norte a Sur se canta y se celebra ‘a lo divino’ y ‘a lo humano’. De Norte a Sur la décima y la glosa en décimas manifiestan el carácter festivo de nuestras comunidades, cantan o narran el saber religioso y profano, canalizan la protesta civil, refuerzan la identidad en las rutas de la emigración interna y externa” (2004: 532).



representa en el texto a una mujer con rasgos heroicos masculinos, ya que va, como los soldados, con “la espada desenvainada” a “dar la muerte”:

¡A la guerra americanas  
vamos con espadas crueles  
a darle muerte a Callejas  
y a ver al señor Morelos!<sup>9</sup>

Las décimas que están puestas en voz de mujer revelan un tono exaltado, típico de las canciones patrióticas, de libelos y pasquines, lleno de exclamaciones que avivan los ánimos de las aludidas.

En la primera décima, se describe a José María Morelos como el padre de la patria, a quien hay que defender de Callejas con las armas. El repique de las campanas y las voces emulan el llamado a la guerra. Además, el tono de algunas expresiones se comparte con las canciones religiosas; no es de extrañar, ya que, como ha señalado Aurelio González, “la religión es el elemento unificador nacional” (2000: 510). Esto se hace explícito en los versos iniciales de la primera décima, como he subrayado:

*Este padre muy amado  
siempre ha visto nuestro bien  
y es justo que el parabién  
le demos por su cuidado.  
¡Que viva pues esforzado!  
Vamos a buscarlo ufanas,  
y en su elogio, las campanas  
den repiques y que sigan  
y en sus voces que nos digan  
¡A la guerra americanas!*

<sup>9</sup> La fecha y lugar son Sultepec, el 25 de abril de 1811, AGN, *Operaciones de Guerra*, vol. 406, exp. 22, f. 195.

El contenido del poema muestra la estrecha relación que existió en estos movimientos entre el ámbito religioso y el profano, que compartieron géneros literarios, espacios y formatos para sus expresiones, como es el caso de los impresos populares.<sup>10</sup>

La segunda décima alude a Napoleón como tirano, quien compraría a las mujeres “tusadas, a dos por medio”, cortándoles el cabello como si fueran caballos. Sin embargo, gracias a la intervención divina que ha enviado a Hidalgo y Morelos, se verán libradas de tal mal. De nuevo se aprovechan los últimos versos para incitar a la guerra:

Querían vendernos sin tedio,  
sin ninguna compasión,  
nos compraba Napoleón  
tusadas, a dos por medio.  
*Y Dios nos mandó el remedio*  
en Hidalgo y en Morelos:  
ambos nos defienden fieles,  
con los más fuertes rigores.  
A buscar a los traidores  
*vamos con espadas crueles.*

<sup>10</sup> Los impresos devocionales representaron una gran parte de la producción de las imprentas. Sin embargo, para el siglo XIX existe un cambio: “El folleto, en los años virreinales, había sido portador de sermones, textos homiléticos y discursos pastorales, composiciones poéticas y —en el último tramo del periodo— divulgador de conocimientos científicos de las ideas propagadas por el pensamiento ilustrado”, y con el advenimiento de la Independencia, el desarrollo de estas discusiones en los folletos “permitió, al mismo tiempo, el surgimiento de una cultura de apropiación gradual del espacio público, antes dominado exclusivamente por la Iglesia (mediante procesiones y rogativas, por ejemplo) y la Corona (por medio de celebraciones en honor del rey y su familia), instituciones que siempre acompañaban los eventos que organizaban con impresos y folletería de contenido piadoso o laudatorio de la monarquía, respectivamente” (Soberón Mora, 2014: 35-36).

El discurso bélico se combina con el religioso en la tercera décima.<sup>11</sup> La defensa violenta realizada por las mujeres contra esa “tiranía” se justifica con la Virgen de Guadalupe como “reina americana”, que las protege y a quien le dedican una súplica “oye nuestra triste queja”, en la segunda copla, expresión que aparece en el Salve, así como en las alabanzas y en los devocionarios.<sup>12</sup> Se remata con versos que alientan al asesinato del virrey (las cursivas son mías):<sup>13</sup>

<sup>11</sup> El formato de los pliegos y hojas sueltas sirvió durante el periodo colonial para difundir diversos contenidos. Entre los principales se hallan los textos devocionales y políticos.

<sup>12</sup> Las devociones, a pesar de los cambios en el México independiente, siguieron frotaleciéndose, como ha señalado Roberto Aceves Ávila (2019): “Tanto la religiosidad barroca como la ilustrada coexistieron a lo largo del siglo XIX entre los creyentes, y aunque la piedad ilustrada fue promovida principalmente por las autoridades eclesiásticas, no es posible atribuir su práctica específica a grupos sociales determinados. Tanto las élites como el resto de las clases sociales practicaron en distintos momentos ambos tipos de religiosidad, y no era raro encontrar obispos que promovieran fervorosamente el culto a ciertas imágenes con grandes muestras exteriores de fervor barroco, y miembros de las clases más bajas que practicaran una estricta disciplina religiosa exterior en presencia del Santísimo, como lo pedía la piedad ilustrada, para luego manifestar una desbordante expresión de religiosidad barroca en las procesiones y romerías de diversas imágenes religiosas. Ambas formas de religiosidad, al igual que la llamada espiritualidad política, que analizamos más adelante, son formas de expresión de una misma espiritualidad católica, diferentes dimensiones de un mismo fenómeno religioso que no necesariamente se contraponen, sino que se complementan entre sí, y que pueden ser manifestadas por un mismo creyente en diferentes ocasiones dependiendo de sus circunstancias y espacios de ejecución. Una misma práctica, como fue el respeto a los días festivos religiosos, que pudo ser observada de manera barroca o ilustrada por el creyente, pudo incluso adquirir el carácter de una posición política frente al gobierno liberal” (43-44).

<sup>13</sup> Véase este ejemplo de salve en los devocionarios dedicados a la Virgen de la Luz: “Dios te salve, Virgen, / del Empireo Reina; / Dios te salve, Madre / de la Luz excelsa. / Dios te salve, vida de las almas muertas / Y dulzura suave, / y esperanza nuestra. / Tú, entre las borrascas / de esta vida incierta / Eres para todos / cual polar estrella. / Porque nos alumbres / entre las tinieblas / A ti levantamos/voces lastimeras. / Como desterrados / tristes hijos de Eva, / a ti suspiramos; /Oye nuestras quejas. [...] Amén”. *Devo-*

Esta intención inhumana,  
esta infame tiranía  
la ha defendido en el día  
*nuestra Reina Americana.*  
*Como Madre Soberana*  
*oye nuestra triste queja,*  
*y su amor jamás se aleja*  
*de las que aquí suspiramos.*  
Juntas compañeras vamos  
a darle muerte a Callejas.

Los hombres pertenecientes al grupo familiar han sido asesinados y, como consecuencia, son ellas quienes deben remediar la situación y tomar el lugar de los soldados ausentes para matar al enemigo, en la cuarta décima que cierra la composición:

hemos perdido evidentes  
nuestros padres y maridos  
nuestros hijos, muy queridos  
hermanos, tíos y parientes.  
Pues vamos, que como ardientes  
sean nuestras espadas crueles,  
que maten a esos infieles.  
Y lo que aquí sólo sigo:  
A matar al enemigo  
y a ver al señor Morelos.

El texto narrativo tiene un tono bélico; quizás por ello ha sido considerado como un corrido por algunos estudiosos. Sin embargo, como veremos a lo largo del trabajo, la utiliza-

---

*cionario dediado a Nuestra Madre Santísima de la Luz* (1901: 56) <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080023369/1080023369.PDF>

ción de este término no es precisa en los impresos y parece, más bien, responder a la identificación en el escrito de un contenido de tono épico.

La mujer representada como guerrera o soldado, más allá de responder a un elemento social de la Independencia, es un motivo universal y propio de la tradición hispánica. Las mujeres que toman el rol masculino se hallan en los romanceros tradicionales, como en el romance de “La doncella guerrera”.<sup>14</sup> Al no tener un hermano primogénito, la protagonista debe sustituir al padre, vestirse de varón, tomar las armas. De esta manera oímos a una voz femenina

—No la maldigáis, mi padre, no la maldigades non;  
que yo iré a servir al Rey en hábitos de varón.  
compraráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;  
daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.  
(Michelle Debax, *Romancero*, 1982 *apud* Delpech, 1985: 85)

La presencia de la voz femenina en la primera persona del plural en las décimas patrióticas destaca el papel de una colectividad para hacer justicia, una violencia positiva y nece-

<sup>14</sup> Sobre el tema véase el completo estudio de François Delpeche, quien señala cómo se conjugan dos temas en este romance, que no fue impreso antiguamente pero su origen es antiguo: “d’une parte le déguisement substitutif, d’autre part le cérémonial à deux temps qui fait se succéder une série répétitive (en gradation ascendante) d’épreuves sexuelle et un précipité de l’action qui aboutit à la double conjoction finale où la fille conduit jusqu’à son père qu’enfin elle retrouve l’amant devant qui elle peut enfin lever le masque” (1985: 59). Asimismo, se puede consultar el estudio de Rosa Almoguera sobre el motivo en el romancero nuevo, donde cita los siguientes romances: “En una aldea de corte / que hace la corte aldea’ y ‘La villana de las borlas / con la medalla de plata’, publicados en *Flor de romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589), se han atribuido a Góngora; ‘La morena enamorada / contra el cielo se volvía’ apareció en *Quarta y Quinta parte de Flor de Romances* (Burgos, 1592). El siguiente romance, ‘En su aldea una serrana / de la Vera de Plasencia’ se publicó en *La quinta parte de Flor de Romances nuevos* (Lisboa, 1593). Por

saría, un rasgo distintivo de una composición que se produce al calor de los hechos y funciona como elemento identitario de una comunidad.<sup>15</sup>

Dentro de esta sección se incluye un tardío cantar de tono patriótico, conocido como el “Corrido de Josefa O. Domínguez”, firmado por A. J. Armendáriz y publicado por la imprenta de Eduardo Guerrero.<sup>16</sup> Las estrofas en verso mayor no corresponden con el género del corrido tradicional, sin embargo, la temática de tono épico, el personaje heroico de la mujer representante del movimiento independentista y la narración de tipo biográfico de los hechos se asocian con éste.

Dentro del poema son pocas las intervenciones de la voz femenina. Una de ellas es dentro de una cuarteta donde se destaca su patriotismo y sacrificio: “Como mujer ilustre, de sentimientos patrios / lanzóse al cruel peligro de la conspiración”, y en voz de Josefa se expresa su intención de sacrificar sus riquezas para liberar a México:

---

último, el quinto romance de este grupo ‘Niña de mis ojos / que por gracia tienes’ lo encontramos en el *Romancero general* (1600, 1604, 1605)” (2000: 265-271). Para el motivo de la mujer que se disfraza de varón en la tradición oral moderna véase los estudios Antonio Lorenzo Vélez (1997), y para los pliegos poéticos españoles el artículo de Balldallous Monclús (2015).

<sup>15</sup> Véase el tono similar de la canción patriótica impresa en Soto de la Marina en 1817 por Samuel Bangs y “que, al desembarcar el general Mina y sus tropas en Barra de Santander, compuso Joaquín Infante, auditor de la División de tipo octavilla romanceada”. Cito un fragmento: “Acabad, mexicanos / de romper las cadenas./ Con que infames tiranos / redoblan vuestras penas// De tierras diferentes / venimos á ayudaros/ y á defender valientes / derechos los mas caros. / En nuestra insurreccion / todo republicano / Toma gustoso acción, / Quiere daros la mano. Acabad, &.” (Avitia, 2016: 17).

<sup>16</sup> El término *corrido* aparece en 1796 en el *Diccionario de Autoridades*, donde se define como “Usado como substantivo es cierto tañido, que se toca en la guitarra o otro instrumento, a cuyo són se cantan las que llaman Xácaras. Diósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe” (*Aut. s.v., corrido*).

Doña Josefa Ortiz de Domínguez y en tal caso  
Dijo: creo que es muy digno morir por la Nación.

Ofrezco ante de ustedes toditas mis riquezas;  
Mis joyas estimables que son de gran valía  
Salvar mi pobre pueblo tan sólo me interesa  
Que acabe de los Reyes la grande tiranía.  
*(Corrido de Josefa Ortiz de Domínguez “La Corregidora”)*<sup>17</sup>

Más adelante en el texto, se le compara con Judith y con Juana de Arco, cuya valentía y heroicas acciones las han redimido ante la sociedad y quedarán en la memoria. Como en el texto primero, el tono religioso embarga algunas estrofas donde se destaca lo sagrado de la Independencia y a Josefa, como a la Virgen, se la ubica “a la diestra de Hidalgo, mujer digna e ilustre”. Las acciones realizadas quedarán por siempre en la memoria: “Fue tanto tu heroísmo y tanta tu grandeza / Que esculpido en mi pecho siempre quedará”.

Como se aprecia en los ejemplos expuestos, la voz femenina en las composiciones de contenido patriótico se apropia del discurso masculino para expresar su rebeldía; refleja, por lo tanto, acciones violentas como tomar las armas, y explícita su disposición a morir por la patria. Es un discurso lleno de exclamaciones y con un tono desafiante, que se identifica como positivo y, en algunos casos más, digno de admiración por la comunidad.

Pero ¿qué pasa cuando el contexto cambia y la voz femenina desafía el orden social? Esto lo analizaremos en los próximos textos narrativos y líricos, cuyo ámbito se acerca más al mundo literario.

<sup>17</sup> El corrido fue publicado por Eduardo Guerrero en México, ca. 1920 (Avitia, 2016: 20).

*Crimen y castigo: la voz femenina  
desafiante en un corrido novelesco*

La amplitud del vocablo *corrido* ha provocado que se incluyan bajo este nombre diversos tipos de canciones, con desarrollos narrativos muy dispares o nulos, que se asocian con hechos históricos y movimientos sociales. A pesar de que éstas no se pueden identificar con el género, ello no impide que se consideren como antecedentes del corrido:

Las composiciones de mediados o de principios del siglo XIX por lo general carecen de tal estructura narrativa, por lo que no pueden considerarse verdaderos corridos. En otro sentido, dichas composiciones sí son antecedentes del corrido ya que tratan de reflejar acontecimientos no siempre históricos; es el caso de algunos textos propagandísticos de la época de la Independencia, como las llamadas “Mañanitas de Hidalgo”, las estrofas alusivas a las batallas de Aculco y del Monte de las Cruces, los cantares dedicados a Morelos o, algunos años después, las décimas sobre el padre Jarauta”, rebelde que combatió a las tropas estadounidenses en Guanajuato y que fue fusilado en 1848 (González, 2000: 504).

No será sino hasta el último cuarto del siglo XIX cuando se puede considerar el nacimiento del género *corrido*, donde se festejan los aspectos épico-líricos, de modo que se integran no sólo narraciones de valientes, héroes o bandoleros, sino que será “lo novelesco lo que se imponga en el gusto de los transmisores y receptores” (González, 2000: 505).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Los temas que se abordaron fueron muy variados hacia finales del siglo XIX: “los corridos de finales de siglo no se limitan al bandolerismo social y tratan una gama amplia de temas: por ejemplo, los hay de tragedias (Suceso acaecido en el pueblo de Tlamanalco), de accidentes (El descarrilamiento de Temamantla, 1895), sobre hechos heroicos (la ejecución



En las hojas volantes de imprentas mexicanas aparecen los corridos de carácter novelesco dedicados a mujeres asociadas a la Revolución o relacionadas con bandoleros, y que han sido analizados ya con profusión, como las difundidas canciones de las soldaderas *Valentina* y *Adelita*.<sup>19</sup> No obstante, aquí nos gustaría señalar sólo aquellos donde se expresa una voz femenina desafiante y con apropiación del discurso masculino, impresos por las casas Vanegas Arroyo o Eduardo Guerrero.

La presencia de las mujeres como antagonistas en los corridos tradicionales ha sido ampliamente estudiada; en este trabajo destaco a “aquellas mujeres cuyas acciones o palabras son vistas como un atentado contra el varón, independientemente de que el agravio se haya producido de manera voluntaria o involuntaria” (Altamirano, 2010: 453), y que se han agrupado bajo el nombre de “desdeñosas, coquetas o infieles”, en especial a aquellas que “desobedecen abiertamente a su pareja”, siguiendo la categorización propuesta por Altamirano.

Los corridos dedicados a la desobediencia de la mujer a su amante nos hablan de las funestas consecuencias que sufrían. Numerosos estudios se han enfocado a demostrar cómo la violencia ejercida contra ésta proviene de una sociedad profundamente patriarcal y machista, que tiene fundamentos tanto en una tradición literaria como en una judicial. De acuerdo con Gabriela Nava,

En estos corridos la violencia no es un hecho arbitrario, sino que funciona como un medio de control moral aceptado por la comunidad; es el recurso que permite establecer el sentido

---

sumaria de un grupo acusado de participar en una conspiración lerdista, Mártires de Veracruz, 1879), toreros (Ponciano Díaz, 1895, o Bernardo Gaviño, 1886)” (González, 2000: 506).

<sup>19</sup> Véanse, para diferentes aspectos de los personajes femeninos de la Revolución, los trabajos de Herrera Sobek (1990) y Altamirano (2010), entre otros.

de ejemplaridad y transmitir la censura ante un hecho extraordinario, como lo es, en estos casos, la conducta atípica de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal. Las víctimas resultan más culpables que el agresor ante los ojos de la sociedad, y su muerte no es más que un lógico y merecido castigo. El agresor, en cambio, aparece como el defensor y reivindicador de los valores colectivos (2003: 138).

En la literatura tradicional, el motivo de la desobediencia y la transgresión ante alguna figura familiar o autoridad, con consecuencias terribles, se halla entre los más difundidos en los distintos géneros narrativos y ha sido indicado como el motivo Q325 “*disobedience punished*” por Stith Thompson en su índice de motivos. En los pliegos y en los corridos tradicionales, además, se asocia con la literatura ejemplar, donde la rebeldía de las mujeres jóvenes y seductoras se asocia con Eva; por ejemplo, María Herrera Sobek en su estudio las categoriza como “*The disobedient Eve*” (1990: 57-64). En tanto que la tradición judicial durante el Porfiriato parece que se remite al antiguo sistema basado en la “honra”, donde el honor de la familia recae en la mujer. Como señala Elisa Speckman: “La justificación de los homicidios es más clara cuando la mujer no sólo desdeñó a sus pretendientes, sino que traicionó a su pareja” (2001: 95).<sup>20</sup>

En la tradición de los pliegos, y más asociadas con el bandolerismo y el tremendismo, encontramos mujeres con características masculinas, como Sebastiana del Castillo, quien toma el rol varonil para asesinar a sus padres y hermanos por haber sido forzada a un casamiento.<sup>21</sup> Las numerosas y ale-

<sup>20</sup> En otro trabajo la estudiosa señala que existían atenuantes a las penas de homicidio cometido por el padre o cónyuge si era en defensa del honor (Speckman, 2002: 45).

<sup>21</sup> Véase el pliego *SEBASTIANA DEL CASTILLO. Nuevo y famoso Romance, en que se refiere las atrocidades Sebastiana del Castillo y como mató á su*

vosas muertas forman parte del tremendismo de los pliegos. En una de las versiones, ella primero mata a sus padres con cuchillos y les saca el corazón; después, asesina también a su enamorado por ser causa del parricidio. Para escapar, se viste de varón con las ropas de su amado, y, para acabar su transformación, se apropia del caballo y las pistolas.

le dice: Muere también,  
pues que tú la causa has sido;  
le ha dado puñaladas,  
y con ánimo atrevido  
le quitó todas las armas,  
y se puso su vestido  
y en un caballo del padre  
montó y se puso en camino.

---

*Padre, á su Madre y dos hermanos suyos, porque la tuvieron encerrada más de un año encerándola de su Amante, y el castigo que en ella se ejecutó en Ciudad Rodrigo.* Barcelona: Imprenta Vallés, Calle del Pino. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-07743-B-00014-00109>.

De acuerdo con Antonio Lorenzo Vélez “el recurso de disfrazarse de varón se emplea con cierta frecuencia en la literatura de cordel [...] Durán transcribe las aventuras de Josefa Ramírez (17) y de Victoria Acevedo (18). A su vez, hemos rastreado el recurso del disfraz de varón en las aventuras protagonizadas por Inés de Alfaro (19), Sebastiana del Castillo (20), Isabel Gallardo (21), Margarita Cisneros (22), Espinela (23) y doña Teresa de Llanos (24), aunque sin duda la relación podría ampliarse. En prácticamente todos los casos el esquema argumental es muy simple: de procedencia noble y para evitar un casamiento forzoso por imposición de sus padres, nuestra heroína mata al que ya es su marido, bien sola o con la ayuda de su pretendiente. Para evitar la acción de la justicia se disfraza de hombre y huye del lugar de los hechos matando a todo aquel que osa contrariarla obedeciendo a una especie de oscuro y trágico destino. Después de muchos viajes y peripecias donde ofrece sobradas pruebas de su valor temerario y actitud hostil al mundo de los hombres, ya sea capturada o por propia voluntad, se arrepiente de todas sus fechorías, fruto de la ciega venganza que la anima, y acaba ejecutada o purgando sus culpas ingresando en un convento donde llevará hasta su muerte una vida devota y ejemplar” (1997).

La caída social se representa en la transformación de la mujer y su espacio, de modo que después de ser hija y vivir en una casa, se convierte en una asesina despiadada que, acorde con su brutalidad, vive en una cueva con los bandidos. Más tarde, mata a sus hermanos y dos bandidos con pistolas, para luego ser atrapada y enviada al patíbulo. Al final, como es común en los pliegos ejemplares,<sup>22</sup> Sebastiana toma la voz para advertir a los padres las consecuencias de separar a los enamorados y pide perdón tanto a la sociedad como a “Jesús Divino”.

Padres que tenéis hijas,  
No seáis como los míos  
no estorbéis los matrimonios  
que es sacramento divino  
de nuestra Madre Iglesia,  
dispuesto del Uno y Trino:  
mirad en lo que me veo,  
y en qué trabajo me he visto,  
pedidle a Dios que me perdone,  
y a todos perdón os pido.<sup>23</sup>

Los corridos publicados por Vanegas Arroyo donde ocurre el motivo de la desobediencia en voz de mujer son el de la

<sup>22</sup> Los ejemplos en la literatura se han usado desde la Antigüedad, y en la Edad Media los utilizaron los religiosos para predicar; se pueden definir como “una anécdota edificante destinada las más de las veces al uso de los predicadores, quienes deslizan *exempla* en sus sermones a fin de que los fieles asimilen mejor una saludable lección” (Le Goff, 2017: 154). En los pliegos de cordel se preserva esta actitud moralizante y ejemplar.

<sup>23</sup> Véase “La mujer soldado”. Biblioteca Digital de Castilla y León. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=6962>

Un romance más tardío presenta la historia de una mujer que, por coquicia de sus padres, fue vestida de varón y vuelta militar; se le denomina, igualmente, la “Mujer soldado”.

güera Chabela y el de Rosita Álvarez.<sup>24</sup> Para este artículo nos centraremos en el primero, firmado por Leopoldo Bravo,<sup>25</sup> donde la mujer no sólo desobedece, sino que también se apropia del rol masculino del valiente y se vuelve jactanciosa, prepotente e infiel. Además, es un corrido con muchas estrofas en discurso directo. Esto contrasta con el de Rosita Álvarez, quien, a pesar de que comparte rasgos como desobedecer y depreciar a su amante y morir en el baile, enmarca su discurso en el rol femenino.<sup>26</sup>

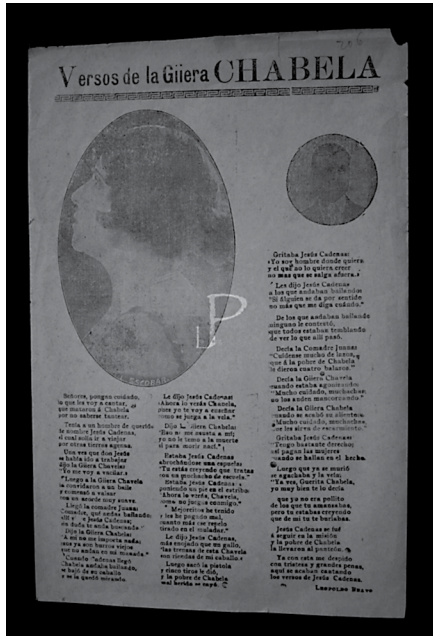
La primera advertencia hacia la “Güera” proviene de la “comadre Juana” en su rol de ayudante. No obstante, Chabela la ignora y, además, alardea de ser su propia dueña y dice que hará su voluntad yendo sola al baile: “Yo me voy a vacilar”. Más adelante en el corrido, se hace patente el desprecio que tiene hacia el amante, a quien humilla comparándolo con un “burro viejo”.

Dijo la Güera Chabela:  
A mí no me importa nada  
*Esos ya son burros viejos*  
*Que no andan en mi manada.*

<sup>24</sup> Para un estudio de los recursos poéticos del corrido de Rosita Álvarez y sobre la violencia en los corridos se pueden consultar: Roig (1990), Sobek (1990), Garza de Koniecki (1992), Nava (2003), Altamirano (2010) y Bazán (2016).

<sup>25</sup> Se puede consultar en: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/P%C3%A1gina:GB-VDChabela.tiff/1>.

<sup>26</sup> En Vanegas Arroyo se imprimieron tanto el Corrido de Rosita Álvarez titulado “La muerte de Rosita Álvarez” de Agustín Niño, como el de Hipólito titulado *Los versos de Polito* de Guadalupe Barrón. Disponibles en Impresos Populares Iberoamericanos: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:GB-VDPolito.tiff> <http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:GB-SuplicaRanchera.tiff/>



Corrido de la Güera Chabela, Vanegas Arroyo

El momento climático se acerca en el baile —lugar en extremo peligroso en los corridos—. La mujer sigue danzando, mientras llega su amante Cadenas y la mira para imponer su autoridad. Ante el escaso resultado, éste decide amenazarla abiertamente:

Ahora lo verás Chabela  
 pues yo te voy a enseñar  
 “Cómo se juega a la vela”

Representada como una “valiente” y pendenciera, la respuesta de la Güera no se deja esperar. Y en su propia voz responde, como los personajes heroicos masculinos, que no le teme a la muerte:

Eso no me asusta a mí  
Yo no le temo a la muerte  
Si para morir nací.

Más adelante, ante la amenaza del amante, quien le advierte que “con él no se juega” porque no es “un muchacho de escuela”, Chabela recurre nuevamente al recurso de la animación del amante para humillarlo:

Mejorcitos he tenido  
y les he pagado mal.  
Cuanto más ese repelo,  
tirado en el muladar.<sup>27</sup>

El hombre herido en su orgullo saca la pistola, le da cinco tiros y la deja malherida. Y grita amenazante a los del baile: “Yo soy hombre donde quiera/ y el que no lo quiera creer/ que salga afuera”. De esta manera, el hombre ha reparado su hombría sostenida en la imagen pública.

Unas estrofas más adelante, se le otorga de nuevo la voz a la Güera Chabela, quien, contrita y en un tono ejemplar, les avisa a las muchachas que no repitan sus acciones y que “les sirva de escarmiento” porque lo único que producen es la muerte:

Decía la Güera Chabela  
Cuando estaba agonizando

<sup>27</sup> Véase más adelante en la nota 32 la coincidencia con la estrofa de la canción “La macetita”: “Mejorcitos he tenido/ y les he pagado mal/ ¡Cuanto más esa basura/ en el muladar!”. Este compartir de estrofas señala la estrecha relación entre la lírica y el corrido. En el cancionero folclórico de México hallamos en voz masculina coplas como: “He tenido otras mujeres / que les he pagado mal, /cuantimás esa lechuza /que me hallé en el muladar” (*Cancionero Folklórico de México* II: 4310, “La mula de siete cuartas”, ver Frenk, 1975-1985).

“Mucho cuidado, muchachas  
no los anden mancornando”.<sup>28</sup>

Decía la Güera Chabela  
Cuando se acabó su aliento  
“Mucho cuidado muchachas  
que les sirva de escarmiento”.<sup>29</sup>

El corrido termina con Jesús Cadena, que se va a otra misión, es decir, ni siquiera lo llevan a la justicia como a Hipólito, mientras que a la Güera Chabela se la llevan al panteón. La voz femenina, valiente y desafiante del principio, se contrapone a la voz obediente y humilde del final, común también en los impresos de tipo ejemplar. La transgresión a la norma social, como hemos mencionado, se paga con la muerte, pues de este modo se restaura el orden de una sociedad patriarcal y la honra del hombre ha quedado a salvo.

*“A mí me cuadran los hombres”.*  
*Las voces femeninas desafiantes en la lírica impresa*

Las canciones líricas se publican tanto en hojas volantes como en cuadernillos, agrupadas en colecciones como la *Nueva Colección de Canciones Modernas para el presente año*; gene-

<sup>28</sup> Estos versos coinciden con las palabras de Rosita en los *Versos de Polito*: “Rosita le dice a Julia/ cuando estaba agonizando/ ‘mucho cuidado, muchachas, / no los anden mancornando’”. Véase Impresos Populares Iberoamericanos: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:GB-VDPolito.tiff>

<sup>29</sup> Existen numerosas colecciones entre en cuadernillos y hojas volantes: *Colección de Canciones* (1881-1888), *Colección de Canciones Modernas* (1889-1896), *Colección de Canciones de Moda* (1891-1894), *Pequeña Colección de Canciones Modernas* (1898), *Nueva Colección de Canciones Modernas* (1898-1903), *La Diva Mexicana* (1901), *Selecta Recopilación de Canciones Modernas* (1901), *Escogidas y Bonitas Canciones* (1905- 1909), *Canciones Modernas para el Presente año* (1910-1913) (López Casillas, en prensa).



ralmente, además, se intercalan en hojas sueltas mixtas, pues contenían composiciones en verso y prosa, como se aprecia en las imprentas de Vanegas Arroyo y de Eduardo Guerrero.

Si bien las canciones de contenido épico giran alrededor del mundo del héroe masculino, donde la guerra, la valentía y la jactancia emergen constantemente en sus personajes, las canciones líricas amorosas se centran en el mundo de la mujer, sea desde la perspectiva femenina o la masculina, y abordan toda la gama de posibilidades del cortejo. En la voz del hombre se hallan composiciones que comprenden desde la felicidad infinita, presidida por la mujer angelical, hasta al desamor y el desengaño, poblado por mujeres malditas y crueles. Menos frecuente, en la voz de mujer se alaba el amante fiel, pero también se condena al amante infame que la arroja a la desesperación y la ignominia.

Entre estas voces de textos líricos, se halla una voz desafiante a las normas sociales, como en la composición titulada “La charrita”, cuyo desafío consiste en expresar sus propios deseos, sus gustos y preferencias por los hombres; usa expresiones a veces tomadas del discurso masculino, como “me cuadran” o “me gustan”. Sin embargo, vemos en la siguiente canción la presencia de estas expresiones en la voz femenina avasalladora y sensual de la lírica tradicional, que se remonta a la lírica medieval y al Siglo de Oro (Frenk, 2006: 383):

Soy de Guadalajara,  
charrita de nombradía.  
con mis enaguas de lana,  
mis medias de Andalucía.

Traigo mi fino rebozo  
que me terció pa' bailar;  
me gusta cualquier buen mozo  
sobre todo del lugar.

Me cuadra mucho el jarabe  
me cuadra, me ha de cuadrar,  
bebiendo muy bien tequila  
y aprendiendo a conquistar.

*¡Que viva Guadalajara!*  
La tierra de la alegría,  
*¡Que viva y que redonviva*  
la graciosa tapatía!

A mí me cuadran los hombres  
porque por ellos nací,  
así no temas mi vida,  
que yo me olvide de ti.

(“La charrita” [canción tapatía], *En alta mar*, 1902)

Empero, tanto en la tercera como en la última copla, la voz de la mujer termina por masculinizarse, ya que toma las actitudes y las formas del valiente o héroe, quien es bebedor parrandero y conquistador:<sup>30</sup>

Me cuadra mucho el jarabe  
me cuadra, me ha de cuadrar,  
bebiendo muy bien tequila  
y aprendiendo a conquistar.

Finalmente, la última copla termina con una afirmación desafiante y única, donde se alude al padre. Además, en los dos últimos versos de la canción ella apacigua el temor del amante de caer en el olvido:

<sup>30</sup> Por ejemplo, las estrofas como “Me cuadra ser decidido / y eso no voy a negarlo; / de las mujeres querido, / y estoy para demostrarlo; / es mi compadre Cupido/ y no voy a defraudarlo” (Frenk 1975-1985, II: núm. 3991).

A mí me cuadran los hombres  
porque por ellos nací,  
así no temas mi vida,  
que yo me olvide de ti.

(“La charrita” [canción tapatía], *En alta mar*, 1902)

Uno de los tipos preferidos de la voz femenina son los militares, que se representan de modo muy positivo en los cancioneros impresos. Ello parece responder, más bien, al patriotismo preponderante tanto de la sociedad como del mismo Vanegas Arroyo:

Me gustan los militares,  
me gustan, me han de gustar,  
porque son unos señores  
que saben muy bien pelear.

(“Los militares”, paso doble, *En alta mar*, 1902)

El amor de un militar  
ha subyugado mi amor;  
y si nunca me ha de amar  
prefiero morir mejor.

(“Los militares”, paso doble, *En alta mar*, 1902)

En las anteriores coplas tradicionales se muestra una voz femenina rebelde, que manifiesta sus preferencias mediante expresiones apropiadas del mundo masculino. En ellas queda claro que la mujer cumple sus deseos y no aquéllos impuestos por la sociedad.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> En el cancionero tradicional, a pesar de las voces femeninas rebeldes, también hallamos respuestas de los hombres “valientes”: “Te creía mujercita / pero eres una coqueta: / basta que seas chaparrita / y que sepas tanta treta, / yo te hallaré solitita / cuando traiga mi chaveta” (“Cantos de tierra fría”, *El parrandero*, 1903).

Una actitud diferente se halla en los cantares líricos de tono romántico, donde el mundo poético se acerca más al ámbito libresco. En ellos las mujeres se expresan de otra manera: ya no existe un tono desafiante; la voz femenina se torna triste y quejosa, “larmoyante” —como ha sido designada por Frenk (2006 b)<sup>32</sup>—, lamenta el engaño perpetrado por el hombre y expone las consecuencias sociales de su deshonor. Además, en ellas se favorece el monólogo femenino. En la primera composición, como indica el título, la mujer se decepciona de haber sido burlada:

Jamás quisiera el haberte conocido,  
 cruel, infame, tú mi amor burlaste;  
 más tuve un llanto y á mis ojos engañaste.  
 tú me robaste la quietud del corazón.

Pero, Manuel, yo creía en que me amabas,  
 yo te adoré con... ciego... anhelo,  
 [pero] ¡ay! le pido justicia al cielo,  
 que te castigue ¡oh, Manuel! por falsedad.  
 (“Decepcionada”, *Las nuevas golondrinas*, 1899: 16)

<sup>32</sup> La definición se refiere a aquellas canciones de voz femenina que aparecen como producto de un hibridismo entre la voz femenina tradicional y la voz masculina cancioneril de las cortes: “Generalmente los imitadores y glosadores seguirían practicando hasta el siglo xvii esa especie de travestismo poético, y por tal camino penetrarían en la cultura cortesana y urbana, a la par de la voz femenina, buen número de imágenes de la mujer que suelen diferir de las proyectadas por la voz masculina y de las expresadas en fuentes no poéticas. Buena parte de aquellas imágenes parecen tener sus raíces en el folklore medieval, pero, a la vez, son ya resultado de la cultura contemporánea. Esta produjo glosas como la de Fernández de Heredia, y aun villancicos enteros, donde las mujeres hablan de su amor casi en los mismos términos que los galanes del suyo” y, continúa la estudiosa, las “enamoradas neocortesananas incurrir en patéticas lamentaciones [...]. La poesía al uso ha dado, pues, nacimiento a la enamorada *larmoyante*” (2006: 176).

Mayores aún son las consecuencias cuando la mujer ha cometido una transgresión moral y, por lo tanto, social: ha decidido manifestar su pasión a un hombre infame. Las canciones no presentan un diálogo con el amante, sino que se escucha la propia voz de la mujer que expresa pesar ante su deshonor y lamenta su destino, como queda explícito en los primeros versos (el subrayado es mío):

*En el mundo arrojada al vicio  
he despreciado la virtud sagrada,  
que por amar he perdido el juicio  
por un hombre infiel de quien me veo burlada.*

Si he recorrido todo el mundo impuro,  
la culpa del vicio se la debo a un hombre  
que se burló de mi amor y de mi nombre  
y a otra mujer ama ferviente.

Infame y cruel juró adorarme,  
y yo le amé con amor santo y bendito.  
Y loca de pasión a él me entregué  
y loca, loca a ese hombre lo maldigo.  
Deshonrada me encuentro en esta vida  
próxima a hundirme en el abismo,  
pero ante ese cielo que me observa  
a ese hombre infame lo maldigo.

(“La maldición”, *La macetita*, 1901)

Como hemos visto en las composiciones anteriores, el discurso de la mujer se aleja del entorno bélico para adentrarse al mundo emocional romántico y sus temas, como el dilema de las mujeres entre ser “madona o prostituta” (Galí Boadella, 2002: 437). En esta copla de la anterior, se identifica con las expresiones que giran alrededor de la honra y la virtud:

Infame y cruel juró adorarme,  
y yo le amé con amor santo y bendito.  
Y loca de pasión a él me entregué  
y loca, loca a ese hombre lo maldigo.  
(“La maldición”, *La macetita*, 1901)

Existen composiciones como la siguiente, donde ha habido un trasvase entre el mundo romántico y el tradicional, donde la pérdida de la honra se representa con las metáforas arcaicas como “deshojar la flor”, y encaja profundamente con los motivos románticos asociados con la mujer y la naturaleza (Galí Boadella, 2002: 391):

Yo pobre flor que vivo sin abrigo,  
mi juventud acaba sin pensar,  
un hombre infame acabó con mi vida  
yo soy la flor que deshojada va.

¡Ay! cuando abrí el perfumado cáliz,  
tres envidiosos de su amor tal vez,  
los tres cortaron de su amor las hojas  
para olvidar la pobre flor después.

¡Ay! Trataba con una vil profana  
¡Ay! siendo que su mano cortó,  
no merecía perdón aquel infame  
que la virtud de aquella flor burló.  
(¡Yo pobre flor!, *En alta mar*, 1902)

En los textos precedentes, las lamentaciones puestas en boca de mujer sirven de advertencia para aquellas que olvidan las normas y siguen el curso de su pasión; un aviso, como vimos que lo hace la Güera Chabela al final del corrido, donde se advierte de los peligros que acarrea una

transgresión social, enunciado como “pongan cuidado muchachas”.

No se podría finalizar este trabajo sin incluir aquellas canciones donde se explicita el comportamiento ambivalente de los hombres que cortejan. En este caso es una canción de tipo tradicional puesta en voz de la mujer, quien en la última estrofa sugiere a los hombres que se comporten, pues de este modo tendrán como recompensa el ser correspondidos:

Macetita embalsamada  
con hojitas de laurel:  
¡Qué bonitos son los hombres  
cuando empiezan a querer!

Con cartitas y regalos  
consiguen a una mujer,  
y luego que la han perdido  
la empiezan a aborrecer.

Un señor me dio un pañuelo  
con prenda de palabra  
para casarme con él.  
Y de engañarme trataba;

pero se pegó buen chasco  
porque no soy tan dejada.  
La basura yo la tiro  
porque me tienen mareada.

Macetita de mi vida,  
de flores muy perfumada,  
¡Qué bonito es el amor  
de la mujer que es honrada!

Yo tengo una macetita  
en la que sembré un clavel  
para dárselo a mi novio  
cuando me sepa querer.

El hombre que sepa amar  
que compre una macetita  
y que siembre luego en ella  
de amor una matita.

Que nunca se muestre ingrato  
ni aborrezca a las mujeres,  
que el hombre que sabe amar  
la mujer siempre lo quiere.  
("La macetita", *La macetita*, 1901)<sup>33</sup>

Los textos líricos estudiados nos muestran la presencia de la voz femenina en dos vertientes. La primera, aquella que expresa sus deseos de una forma desenvuelta y rebelde, casi viril en algunas ocasiones, en un mundo sin consecuencias. En tanto que la segunda categoría se trata de una voz "larmoyante", que lamenta haber sido víctima de un engaño y que desemboca en la transgresión de las normas. Las primeras

<sup>33</sup> La difusión de estas canciones y su impacto en la población se constatan cuando escritores tan reconocidos como Juan Rulfo las incluyen en su obra, como es el caso de la novela *Pedro Páramo*, que reutiliza una estrofa de la canción de "La macetita" también conocida como "El pañuelo", como bien señala Julio Estrada: "Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar". La versión que recupera Julio Estrada es: "Macetita embalsamada/ con hojitas de laurel, / qué bonitos son los hombres / cuando empiezan a querer. // Con cartitas, con pañuelos / engañan a la mujer. / Luego que la ven rendida/ la empiezan a aborrecer. // Antonio me dio un pañuelo / con orillas para llorar. / Qué pensaría ese ingrato/ que yo le había de rogar. // Mejorcitos he tenido / y les he pagado mal / ¡Cuanto más esa basura/ en el muladar!" (1998: 189). La última estrofa de esta versión nos recuerda las palabras desafiantes de la Güera Chabela a Cadenas, que en el corrido le valieron la muerte.



aparecen en composiciones hechas a la manera tradicional, en cuartetos octosilábicos romanceados, donde la voz femenina parece dirigirse a la comunidad, no al amante. En tanto que, en las segundas, catalogadas como canción mexicana romántico sentimental (Mendoza, 1998: 33), en formato de verso mayor, la voz puede dirigirse al amante:

Jamás quisiera el haberte conocido,  
cruel, infame, tú mi amor burlaste;  
("Decepcionada", *Las nuevas golondrinas*, 1899)

Y en algunas otras composiciones, como hemos visto, el tono de advertencia es más explícito; se dirige la voz de mujer a la comunidad y se refiere al tópico de la "virgen o prostituta" (Galí Boadella, 2002: 437):

En el mundo arrojada al vicio  
he despreciado la virtud sagrada,  
que por amar he perdido el juicio  
por un hombre infiel de quien me veo burlada.  
("La maldición", *La macetita*, 1901)

Yo pobre flor que vivo sin abrigo,  
mi juventud acaba sin pensar,  
un hombre infame acabó con mi vida  
yo soy la flor que deshojada va.  
(¡Yo pobre flor!, *En alta mar*, 1902)

Las inconstancias del amor vividas por las mujeres en las canciones líricas incluidas en los cancioneros de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo abarcan voces variadas en cuanto al tratamiento del amor, que muchas veces pueden identificarse según la fuente sea de la tradición oral o de la tradición escrita. Y, en consecuencia, no se elige entre algu-

na de las propuestas, sino que ambas conviven en el mismo formato.

*¿Amar o morir?*

A lo largo del capítulo se ha analizado la presencia de las voces femeninas en los impresos populares de carácter épico, épico-lírico y lírico. En los primeros, las voces femeninas rebeldes se expresan con formas y palabras destinadas a las voces masculinas: ya sea que tomen las armas, o bien que expresen su valentía de modo altanero y desafiante. Se hallan inmersas en el mundo de los hombres y parece que para insertarse en él deben transformarse, asumir los modos propios de ese mundo. La visión de estas mujeres es positiva: irrumpen en el entorno masculino, pero no lo amenazan.

En el corrido, por otra parte, las voces femeninas desafiantes son castigadas por la transgresión cometida: al tomar la palabra utilizan los vocablos y actitudes viriles para ser escuchadas y, como consecuencia, son castigadas con la muerte.

En tanto que en el ámbito lírico —un mundo femenino que es siempre puesto en peligro por el amante— el tratamiento de la voz difiere según la procedencia de las composiciones. En los textos provenientes del entorno tradicional, las expresiones de rebeldía y desdén femeninos remiten a una voz desafiante, parecida a la de los géneros narrativos, pero esta vez sin consecuencias. En las segundas, la mujer habla en sus propios términos, en un tono lacrimoso, “larmoyante”, pues lamenta haber sido víctima de un hombre infame que sabe burlar y engañar, y se inserta en el tópico romántico del desengaño. Si bien estamos ante dos mundos poéticos distintos y distantes, cuyas formas de expresión proceden de fuentes diversas, existen trasvases de los recursos poéticos y, como consecuencia, un “hibridismo de esti-

los” en las composiciones, como es el caso de la metáfora de la “flor deshojada” para representar a la mujer deshonrada.

Las calas hechas en las canciones donde aparece el discurso directo en voz de mujer muestran que hay un número reducido de ellas en los impresos, donde el predominio de la voz es masculino, tanto en las de tono épico como las de tono lírico. En las canciones líricas las voces femeninas son más frecuentes.

¿Desafiar o morir? ¿Gozar o sufrir? Las canciones puestas en boca de mujer de los impresos populares parecen no decidirse: hay lugar para todas las perspectivas acorde a los géneros poéticos y sus funciones. Todas ellas forman parte de la compleja transmisión de los impresos, como ha señalado Díaz Viana, “sustentada sobre lo oral y lo impreso, lo recitado y lo cantado, la literatura y la música, lo tradicional y lo popular, lo vulgar y lo culto, la imprenta y la voz, es un reino tan real como escurridizo: el territorio de lo mixto, el país de todas las impurezas.”(2001: 24) Entre esas poéticas oscilantes discurren las voces femeninas de los impresos populares.

### Bibliografía

ACEVES ÁVILA, R., 2019. “La continuidad de las devociones barrocas coloniales en la Guadalajara del siglo XIX (Zapopan y El Refugio)”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 68: 39-76. Disponible en <https://www.tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/714>

AGN: Archivo General de la Nación.

ALMOGUERA, Rosa, 2000. “Mujeres soldado: el Romancero Nuevo como fuente para el estudio de la mujer en la España de los Austrias”. En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas XII*. Madrid: Castalia, 265-271.

- ALTAMIRANO, Magdalena, 2010. "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 45-2: 445-464.
- ARCHER, Christon I., 1992. "La revolución desastrosa: fragmentación, crisis social y la insurgencia del cura Miguel Hidalgo". En Jean Meyer, *Tres levantamientos populares Pugachóv, Túpac Amaru, Hidalgo*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 79-93.
- AVITIA, Antonio, 2016. *El país de las hojas sueltas Colección de hojas sueltas, históricas y de ficción, de imprentas populares mexicanas*. Tomo I. Desde la época prehispánica hasta el fin del siglo XIX. México: edición del autor.
- BALDELLOU MONCLÚS, Daniel (2015): "El ascenso a la masculinidad: mujeres transgresoras en la literatura popular del siglo XVIII", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 21: 205-236. URL: <<https://revistas.uca.es/index.php/cir/about>>
- BAZÁN, Rodrigo. "Rosita Álvarez feminicidio y normalización académica". En *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*, Claudia Carranza Vera, Danira López Torres, Mercedes Zavala Gómez del Campo (coords.), San Luis: El Colegio de San Luis, 215-241.
- BOTREL, Jean François, 2016. "El sensacionalismo en la era premediática". En Celso Almuíña Fernández, R. Martín de la Guardia, J. Vidal Pelaz López (dir.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación*. Madrid: Editorial Fragua, 25-37.
- DELPECHE, François, 1986. "La doncella guerrera: chansons, contes rituels". En Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza: Casa Velázquez, Universidad de Zaragoza, 57-86.
- DIAZ ROIG, Mercedes, 1990. "Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional", *Literatura Mexicana* 1: 97-124.
- ESTRADA, Julio, 1998. "Pedro Páramo: ¿...Esa Música Tierna Del" *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 22-2: 185-202. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27763457>.

- FRENK, Margit (coord.), 1975-1985. *Cancionero Folklórico de México*, I. México: El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_, 2006. “Transculturación de la voz femenina en la lírica renacentista”. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 373-388.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, 2002. “Historias del Bello sexo”. *La introducción del Romanticismo en México*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Quince Años. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades II. “Alfonso Vélez Pliego”.
- GARCÍA LÓPEZ, Ana, 2011. “La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación”. *Historia y Comunicación Social* 16: 33-49.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI.
- GARZA DE KONIECKI, M.<sup>a</sup> Del Carmen, 1992. “El corrido de Rosita Álvarez: su estructura narrativa”. En Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1989)*, t. III, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, 627-636.
- GIRÓN, Nicole, 1997. “El proyecto de Folletería Mexicana del Siglo XIX: alcances y límites”. *Secuencia* 39: 7.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa, 2019, “Bonitas y escogidas canciones’ estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos” en vol. extraordinario 2. *Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk*. Mariana Masera (coord.), *Boletín de literatura oral*. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/4737>
- \_\_\_\_\_, (en prensa). “Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”. México: UNAM.
- GOMIS COLOMA, Juan (2007): “‘Porque todo cabe en ellas’: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado”, *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 33, pp. 299-312.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, *Caravelle* 72: 83-97.

- \_\_\_\_\_, 2000. “El corrido del siglo XIX caracterización novelesca del héroe”, *Anuario de letras* 38: 503-522.
- \_\_\_\_\_, 2015. *El corrido construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis
- HASEGAWA, Nina, 2016. “Las mujeres de la clase humilde capitalina en los impresos de Vanegas Arroyo”, *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University* 51: 125–159.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, 2010. *Romancero murciano de tradición oral: etnografía y aplicaciones didácticas* [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”]. España-México: Universidad de Alcalá / Centro de estudios Cervantinos / UNAM.
- HERRERA-SOBEK, María, 1990. *The Mexican Corrido: A feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 2004. “Género en fronteras: la glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)”, En Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas XV Congreso AIH* (Vol. 1), 529-543. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih151049.pdf>.
- LE GOFF, Jacques, 2017 [1985]. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. México: Gedisa.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio (en prensa). “‘Morir soñando’ Vanegas Arroyo, editor de cancioneros”. En Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1850-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: UNAM
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1984. “Temas y motivos tradicionales en pliegos de cordel (Siglos XVIII y XIX)”, *Revista de Folklore* 37: 16-22. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/temas-y-motivos-tradicionales-en-pliegos-de-cordel-siglos-xviii-y-xix/html/>
- \_\_\_\_\_, 1997. “El motivo de ‘la mujer disfrazada de varón’ en la tradición oral” I y II *Revista de Folklore*, 194: 39-53; 53-59. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-motivo-de-la-mujer-disfrazada-de-varon-en-la-tradicion-oral-moderna-parte-i-2/>
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-motivo-de-la-mujer-disfrazada-de-varon-en-la-tradicion-oral-moderna-parte-ii-2/html/>

- MASERA, Mariana, 2018a. “Ahí viene la primavera / sembrando flores. Los cancioneros impresos un ejemplo de ensamblaje popular”. En Mariana Masera (ed.), *Notable Suceso. Ensayos sobre los impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: ENES, UNAM, 155-178. Disponible en: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004>
- \_\_\_\_\_, 2018b. “‘El cielo por un beso’: el cancionero popular en los impresos Vanegas Arroyo”. En Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Stedile Luna (eds.), *Lyra Mínima. De la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros populares*. México: UNAM, 145-160. Disponible en: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/607>
- \_\_\_\_\_, (en prensa) “‘Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres.’ Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”. En Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.). *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1917-2017). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México: UNAM
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1933. *Flor nueva de romances viejos* Madrid: Revista de archivos.
- MENDOZA, Vicente T., 1998. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NAVA, Gabriela, 2003. “‘Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo.’ Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora”, *Revista de Literaturas Populares*, 2: 124-140.
- RODRÍGUEZ GUERRERO, Mari de J., 2009. “México, independencia, mujeres, olvido, resistencia, rebeldía, dignidad y rescate”, *Alegatos 73*: 355-380. Disponible en: <http://rlp.culturaspobulares.org/textcit.php?textdisplay=225>
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María, 2013. “El adulterio y la violencia femenina en algunos pliegos sueltos poéticos del siglo XVI”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, julio-diciembre, 287-303.
- SOBERÓN MORA, Arturo, 2014. “Los folletos como agentes del debate político: ciudad de México, 1821-1855”, *Histórica* 38-1: 33-59.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2001. “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, *Revista de Literaturas Populares*, 2: 68-101.

SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, 2000. "Libros y editores. Las primera-empresas editoriales en el México independiente. 1830-1855", *Secuencia* 46: 5-20. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/10544>

TOVAR RAMÍREZ, Aurora, 2003. "Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva. Catálogo biográfico de mujeres de México, Documentación y estudio de mujeres". En Francisco Castro y Marcela Terrazas (coords). *Disidencia y disidentes en la historia de México*, México: UNAM.

SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, 2000. "Libros y editores. Las primera-empresas editoriales en el México independiente. 1830-1855", *Secuencia* 46: 5-20.

### **Pliegos citados:**

Biblioteca Digital de Castilla y León, "La mujer soldado". <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=6962>. Impresos populares Iberoamericanos:

"La Güera Chabela". <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/P%C3%A1gina:GB-VDChabela.tiff/1>.

"La muerte de Rosita Álvarez". <http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Página:GB-SuplicaRanchera.tiff/>;

"Los versos de Polito". <http://ipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/thumb.php?f=GBVDPolito.tiff&width=1024&page=1&lossy=lossless>

"Cantos de tierra fría", *El parrandero*, 1903. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:ElParrandero.djvu>

"Decepcionada", *Las nuevas golondrinas*. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:LNGolondrinas.djvu>

"La Charrita", *En alta mar*, 1902. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EAMar.djvu>

"Los militares", *En alta mar*, 1902. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EAMar.djvu>

"¡Yo pobre flor!", *En alta mar*, 1902. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EAMar.djvu>

"La maldición", *La macetita*, 1901. <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:LaMacetita.djvu>



Introducción	7
MARIANA MASERA	

**1. LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA**

Escenarios desbordados. Vida teatral fuera del centro en la Nueva España del siglo XVIII	23
CATERINA CAMASTRA	

El concepto de representación en la historiografía teatral: una aproximación	56
ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ	

Representación de “lo mexicano” en la danza de Amalia Hernández: construyendo identidad	74
MARGARITA TORTAJADA QUIROZ	

**2. LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA**

¿Qué era la pintura de historia y qué es hoy? Una introducción al género y algunas reflexiones acerca de su futuro	103
MARK SALBER PHILLIPS	

Hayden White y la representación histórica	126
AURELIA VALERO PIE	

### 3. LA REPRESENTACIÓN SOCIAL

- Curso de vida y transición a la vida adulta.  
 Representación de un proceso sociodemográfico 153  
 MARIO MARTÍNEZ SALGADO

### 4. LA REPRESENTACIÓN LITERARIA

- Mimesis, escritura y subjetividad 179  
 RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

- Diálogo creativo y posthumanismo  
 en el cine transnacional 204  
 JAMES RAMEY

- Entre Vonnegut y Cervantes: La tradición  
 reflexiva, paródica, carnavalesca 221  
 DIEGO SHEINBAUM LERNER

- "¿Amar o morir?": la representación de las voces  
 femeninas en tres géneros poéticos de los  
 impresos populares 250  
 MARIANA MASERA

*Representación: Horizontes y desafíos de un concepto*  
fue editado por Mariana Masera en la Unidad  
de Investigaciones sobre Representaciones  
Culturales y Sociales de la Universidad  
Nacional Autónoma de México  
México, 2021

