

Poéticas y narrativas de la otredad

Discursos estéticos contemporáneos

María Eugenia Castillejos Solís
José de Jesús Fernández Malváez
Lourdes Yunuen Martínez Puente
(Coordinadores)



Poéticas y narrativas de la otredad

Discursos estéticos contemporáneos

María Eugenia Castillejos Solís
José de Jesús Fernández Malváez
Lourdes Yunuen Martínez Puente
(Coordinadores)



POÉTICAS Y NARRATIVAS DE LA OTREDAD DISCURSOS ESTÉTICOS CONTEMPORÁNEOS

MARÍA EUGENIA CASTILLEJOS SOLÍS
JOSÉ DE JESÚS FERNÁNDEZ MALVÁEZ
LOURDES YUNUEN MARTÍNEZ PUENTE
(COORDINADORES)

Primera edición: Agosto 2023
D.R. © 2023 De los autores
D.R. © 2023 Universidad Autónoma de Querétaro
Cerro de las Campanas s/n
Centro Universitario, 76010
Santiago de Querétaro, México.
www.uaq.mx

ISBN: 978-607-513-662-2
Fecha de aparición: 2023-08-31

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Artes

Concepto Editorial: José Antonio Tostado Reyes
Portada: Lourdes Yunuen Martínez Puente
Diagramación: Jorge Figueroa Carmona, Jimena Nieves Ugalde

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).
La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente. Editado en Querétaro, México.

Poéticas y narrativas de la otredad

Discursos estéticos contemporáneos

María Eugenia Castillejos Solís
José de Jesús Fernández Malváez
Lourdes Yunuen Martínez Puente
(Coordinadores)





COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

ÍNDICE

Introducción	9
---------------------------	---

NARRATIVAS LITERARIAS

Aproximaciones a la Identidad Narrativa de un ‘sí mismo’ en *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce

María Eugenia Castillejos Solís	17
---------------------------------------	----

La búsqueda de la libertad: relaciones intertextuales en *Cómprame un revólver*

Adrián Alfonso González Camargo	32
---------------------------------------	----

Cuerpos y subalternidad. La construcción literaria de “La Bruja de La Matosa” como corporalidad ante el feminismo y su representación en *Temporada de huracanes*

Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez	46
---	----

El feminismo y la fotografía en la obra de Jo Spence

Gabriela Barragán Campos	58
--------------------------------	----

Libro-Arte. Narrativas tipográficas contemporáneas

Sandra Ileana Cadena Flores	70
-----------------------------------	----

El diario de viaje: literatura, etnografía y cine

Ester Bautista Botello	97
------------------------------	----

NARRATIVAS FILOSÓFICAS

Implicaciones del concepto de habitar de Heidegger para el arte y la educación

Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas107

Habitar la tradición. Reflexiones sobre la confección del espacio y vida cotidiana en las tradiciones orisha

José de Jesús Fernández Malváez 120

El fenómeno del hábito según Tomás de Aquino

Juan Granados Valdéz130

La multiculturalidad como hábito inconsciente en la creación del arte

Karlo Gutiérrez Terán140

NARRATIVAS ARTÍSTICAS

El aterrizaje de las teorías post y trans-humanistas en *Westworld*

Carla Alicia Suárez Félix.....152

Revisión del trabajo artístico y educativo de la compañía de teatro documental

Mapuche KIMVN, en contexto de pandemia y la “Revuelta social” en Chile

Silvana Catherine Bustos Rubio165

Mujeres de barro y letras: la matriz como creación artística y recreativa de la feminidad

Viridiana Rico Uribe y Flor de María Gamboa Solís 173

El psicoanálisis y la música: sobre los sonidos y el silencio

Pablo Pérez Castillo185

INTRODUCCIÓN

María Eugenia Castillejos Solís y
José de Jesús Fernández Malvárez

Las paradojas de la identidad en el ser humano es uno de los grandes temas que han vinculado al arte, la poesía y la literatura, con las ciencias sociales y las humanidades. La relación del yo con el otro es uno de los paradigmas fundamentales de cada cultura. El extrañamiento del cual resulta a menudo el distanciamiento es un principio común en la naturaleza humana. Escribir, por tanto, implica cobrar conciencia de esta condición; tomar postura, incluso.

Al escribir, nos construimos discursivamente *en lo otro*; sin duda la otredad, en tanto entidad abstracta y relativa, ha sido el límite de un yo cultural que orienta la brújula de nuestra identidad individual y colectiva. La otredad verbalizada es encuentro y desencuentro, acuerdo y desacuerdo, síntesis de la complejidad de advenimiento en un nosotros; hoy nos define mejor como seres enredados en la espaciotemporalidad de los textos como totalidad. Su tensión siempre es productiva. La otredad interpone discursos, poéticas, narrativas: interpela oralidades, palabras e imágenes, para dar paso a la concreción de un nosotros; para identificarnos en la alteridad y exterioridad de lo que nos sucede y nos significa: pensar el arte-mundo.

Los textos que se presentan en esta obra buscan dar cuenta de esta relación entre el yo y el otro; lo propio y lo ajeno; buscan problematizar sobre realidades producto de relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales. Discurren en esta obra narrativas literarias, filosóficas y artísticas, que muestran aspectos dialógicos del cuerpo y sus matices, la condición de la feminidad en el arte; la subalternidad y la experiencia del cine; da fe de reflexiones sobre las implicaciones del fenómeno del habitar y el hábito; sobre el arte y sus matices estéticos y narrativos. Presentan, pues, una serie de discursos que atraviesan la estética contemporánea.

La sociedad del conocimiento en donde se inscriben las autoras y los autores de *Poéticas y narrativas de la otredad. Discursos estéticos contemporáneos*, da cuenta de una

comunidad emergente de estudiosos e investigadores universitarios que desafían la experimentación de posibilidades híbridas; inter y transdisciplinarias, entretejidas por las miradas vitales que escudriñan y ponen a prueba aquí los alcances del arte, la literatura, la filosofía, la educación y el género. Praxis escriturarias que configuran estados del arte donde se privilegian modos de articulación al reflexionar, escribir, leer y comprendernos en la bisagra de la acumulación-dispersión de saberes de frente a la fenomenalidad de la contemporaneidad.

Compuesta por tres ejes temáticos: *narrativas literarias*, *narrativas filosóficas* y *narrativas artísticas*, esta obra es producto de una meticulosa selección de textos inéditos que muestran discusiones contemporáneas sobre la otredad. En cada eje se abordan y problematizan tópicos que consideramos importantes para la comprensión de esta condición; textos en los que discurren experiencias narrativas diversas, así como problematizaciones orientadas y sustentadas por diversas áreas del conocimiento.

Narrativas literarias

En este eje podemos advertir a través de las narrativas de los autores la conjunción de una vivencia contemporánea de la observación del espacio físico al espacio ficcional; las condiciones de lo virtual; el devenir de la ética y estética y cómo transita discursos, teorías, narrativas, imágenes e ideas, concurriendo a la cultura global como otredad, para fraguar lo literario del conocimiento en un nosotros.

En *Aproximaciones a la Identidad Narrativa de un 'sí mismo' en Crónica de la intervención de Juan García Ponce*, María Eugenia Castillejos Solís retoma dos narraciones configuradas de la extensa obra, derivando en el análisis de la función narrativa desde la propuesta del filósofo hermeneuta Paul Ricoeur. Atisba entre el espacio de la imagen fotográfica y la interdiscursividad de los personajes: de la mirada, en o a través, de la lente de la cámara busca un ¿quién? objetual que participa activamente en los cambios de fortuna en lo extenso del relato, y que apelan al sí mismo de un narrador como Juan García Ponce, interesado en pensarse y vivirse a través de la literatura y sus imágenes (metafísicas y fotográficas) como un cronista existencial, en un gesto de autocomprensión de su identidad artística-literaria.

En *La búsqueda de la libertad: relaciones intertextuales en Cómprame un revólver*, Adrián Alfonso González Camargo revisa este filme donde buscará la función de la intertextualidad entre *Cómprame un revólver* y, principalmente, la novela de Mark Twain: *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Centra su análisis en una relación dialógica entre ambas obras, considerando que la actancia del héroe; en este caso una heroína infante de aquella, se verá protegida simbólicamente a partir de estos guiños intertextuales, que funcionan como transposiciones, pasaje de un sistema de signos a otro. Las relaciones intertextuales entre ambas obras son un elemento modelizante de la identidad para encontrar la libertad en sus personajes infantiles.

En *Cuerpos y subalternidad. La construcción literaria de “La Bruja de La Matosa”* como corporalidad ante el feminismo y su representación en *Temporada de huracanes*, Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez realiza un breve análisis de la construcción social que se representa en los espacios y los personajes de *Temporada de huracanes*, partiendo de su papel como corporalidades subalternas, sometidas a los despiadados efectos que el sistema capitalista ocasiona a los más relegados. Enfatiza principalmente la representación del personaje de “La Bruja de La Matosa” como un cuerpo subalterno inscrito en una pluralidad de modos dentro de las problemáticas de género y sexualidad del cuerpo; uno cuya categorización desemboca en una complejidad bellamente fascinante, pero también, cruelmente relegada y confinada a la marginación e incluso al olvido.

En *El diario de viaje: literatura, etnografía y cine* de Ester Bautista Botello, la autora indaga sobre el concepto del diario de viajes como una base importante para la narrativa literaria, etnográfica y cinematográfica. El recorrido es en esta propuesta el elemento central del análisis en el que este concepto se entiende en tres acepciones: como acción de andar, como objeto arquitectónico y como estructura narrativa. Este último significado la lleva a pensar el recorrido como un relato que, posteriormente, se convierte en un género literario relacionado con el viaje, con la descripción y con la representación del otro y del espacio.

En *El aterrizaje de las teorías post y trans-humanistas en Westworld* de Carla Alicia Suárez Félix, parte de la idea de que el posthumanismo y el transhumanismo son conceptos difíciles de precisar, pues existe un debate muy reciente sobre las distintas visiones

de estos; tanto filosóficas como tecnológicas. No obstante, se vuelve importante cuestionar cómo sería nuestra relación con esta nueva especie androide/ginoide, donde la ficción plantea posibilidades de mundos alternativos que, a pesar de existir por la innovación tecnológica, siguen reproduciendo valores humanistas y antropocéntricos. Westworld ofrecería una introducción a cuestiones tecnoéticas en el contexto de una sociedad consumista para satisfacer deseos de violencia, aventura y venganza.

Mujeres de barro y letras: la matriz como creación artística y recreativa de la feminidad de las autoras Viridiana Rico Uribe y Flor de María Gamboa Solís, razonan que “mujeres de barro y letras”, surge desde uno de sus posibles vértices de sentido donde sitúan a la matriz como anudamiento simbólico de las dos dimensiones que definen la feminidad: la de barro, que prefigura a las mujeres como seres sensibles, orgánicos y reproductivos, y de letras, donde se inscribe la posibilidad de las mujeres de crear, pensar, elaborar productos culturales y transformar artística y estéticamente al mundo. A través de la exploración del mito de la Diosa Coatlicue, se devela una significación distinta de la matriz: el poder de dar vida, vinculado a la tierra, y por otro, el poder de crear, vinculado al arte.

Narrativas filosóficas

Este segundo eje presenta poéticas que provocan nuevas vertientes de resignificación de ontologías que develan, a su vez, nuevas maneras de ser y aparecer, tramas que dislocan su linealidad, tejiendo redes con la otredad, liberando nuevas narrativas como fenómenos artísticos en el desafío de nuevas configuraciones, accesos, llegadas y retornos a la cultura global, nuestra morada innegable.

En *Implicaciones del concepto de habitar de Heidegger para el arte y la educación*, Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas aborda el concepto de ‘habitar’ de Martín Heidegger. Dicha reflexión se da desde la fenomenología y la etimología para analizar los conceptos ‘construir’ (*bauen*), ‘habitar’ (*wohnen*) y ‘ser’ (*sein*), derivando el análisis en que dichos conceptos son determinaciones fundamentales del ser. Su trabajo tiene como objetivo la reflexión en torno al ‘habitar’ y sus implicaciones para el arte y la educación. Parte como referencia indispensable, desde el concepto heideggeriano de *Dasein* y

el modo de estar/ser-en-el mundo, donde mundo refiere más exactamente a ser en medio una totalidad que incluye a la naturaleza, al arte y a los utensilios.

En Habitar la tradición. Reflexiones sobre la confección del espacio y vida cotidiana en las tradiciones orisha, José de Jesús Fernández Malváez pone en diálogo el proceso de transnacionalización religiosa, con la conformación del espacio y la vida cotidiana en las tradiciones orisha. Parte de la idea de que habitar un espacio implica construir una trayectoria individual, a la vez subjetiva y social. Propone una dialéctica del habitar las tradiciones, donde se pongan en juego distintos criterios en la composición del hábito; en tanto práctica cotidiana, y mística; en tanto interacción con lo divino.

En: *El fenómeno del hábito según Tomás de Aquino* de Juan Granados Valdez, el hábito encuentra su explicación en la antropología filosófica. Esta enseña, en la línea del filósofo escolástico, que el fin último del ser humano es su perfección. Advierte en su narrativa como el fin de la educación y las artes va implícito en este fin. La filosofía de la educación —nos dice el autor— permite reflexionar sobre las condiciones y posibilidades de la educación, a partir de la idea de que el ser humano tenga su hábito.

La multiculturalidad como hábito inconsciente en la creación del arte de Karlo Gutiérrez Terán, entrevé que la cultura, la multiculturalidad y la interculturalidad cohabitan en la sociedad, a la vez que estas son aplicadas, en ocasiones, en el arte como un hábito inconsciente. La globalización ha hecho que las culturas se fusionen, a veces de manera inconsciente e imperceptible para los entes de una sociedad, sin perder de vista la probabilidad de que la aplicación de los conocimientos adquiridos de manera reflexiva lleve a la creación del arte de manera consciente, dando pauta a la reinterpretación y reappropriación de los elementos simbólicos y culturales.

Narrativas artísticas

En este último eje, se piensan, se construyen y se plantean proyectos y propuestas donde se dirime el sentido del siendo y el por-venir de las ciencias sociales, el arte y las humanidades, en su complementariedad y alteridad; productivas a expensas de una desterritorialización, de un atisbo crítico y geopolítico, de revisiones historicistas, para cruzarse y bordearse hacia una nueva temporalidad textual que no busca o pugna por su expiración, sino por una inhalación más vital.

En el texto *El feminismo y la fotografía en la obra de Jo Spence*, Gabriela Barragán Campos realiza un recorrido biográfico sobre la obra de la artista, importante para especular y reflexionar sobre la relación entre “arte” y “feminismo”; un acercamiento general a los planteamientos de Jo Spence, que podrían considerarse como transdisciplinarios al ir de lo personal a lo político y situarse más allá de todo academicismo o planteamiento “clásico” de la fotografía como arte. Este placer de mirarnos que reclama Spence, y no quedarse sólo en las imágenes reivindicativas, “positivas” y estereotipadas. Barragán propone seguir dialogando y discutir la tensión en la relación entre “arte y feminismo”, “arte y fotografía”, y “fotografía y mujeres”.

Libro-Arte. Narrativas tipográficas contemporáneas de Sandra Ileana Cadena Flores, identifica y registra el origen, la evolución y desarrollo desde el punto de perspectivas históricas, técnicas y creativas con relación a la tipografía como al libro-arte; avanza sobre el comportamiento que puede tomar la tipografía y las diferentes formas de representación de los textos o lenguaje gráfico a partir de las perspectivas mencionadas, dentro del libro-arte tipográfico. Estima que la experimentación es un recurso primordial en nuestras áreas de desarrollo profesional y académico, con la intención de beneficiar el desarrollo de los procesos creativos en el campo del libro-arte.

Por la vía de memoria política del arte, Silvana Catherine Bustos Rubio ha hecho su *Revisión del trabajo artístico y educativo de la compañía de teatro documental Mapuche KIMVN, en contexto de pandemia y la “Revuelta social” en Chile*. En esta, Bustos Rubio atestigua que, en los tres últimos años, Chile ha cambiado el “estallido social” y ha permitido mayor participación ciudadana en los debates políticos, la televisión ha reemplazado los programas de farándula por espacios de diálogo político, los jóvenes han liderado las protestas y las mujeres han tomado las calles demandando igualdad y justicia. En medio de la articulación del movimiento social, se extiende la pandemia, donde la compañía teatral KIMVN buscó mecanismos para mantenerse vigente frente a los importantes cambios políticos que atraviesa el territorio chileno y el mundo.

El psicoanálisis y la música: sobre los sonidos y el silencio de Pablo Pérez Castillo, puntualiza que el fenómeno y la comprensión lingüística del silencio ha intrigado diversas perspectivas disciplinarias. De la multiplicidad de posturas y perspectivas, el silencio guarda el mayor potencial: la posibilidad de generar un terreno común en

la interdisciplinariedad. El silencio, en su composición y en su concurrente representación de la falta, guarda dentro de sí diversas potencialidades de significación de lo que propone una revisión de algunos de los posibles puntos de encuentro: la música, la literatura buscando finalmente, llevarlos a sus implicaciones dentro de lo psicoanalítico.

De su concreción *Poéticas y narrativas de la otredad. Discursos estéticos contemporáneos* deviene síntesis de palabras, imágenes, memorias y testimonios, que, como publicación, se suma al engrosamiento acelerado y desafiante de la llamada ‘Sociedad del Conocimiento’: acceso y llegada a una inconmensurable red de textualidades, diversidad de subjetividades y objetos de estudio, que generan una nueva transformación de los modos de conocernos como otros, otras: un reaparecer en el diseño poético del mundo que habitamos, sin más.

Querétaro, Qro., diciembre de 2022

Las imágenes seleccionadas para ilustrar el libro *Poéticas y narrativas de la otredad. Discursos estéticos contemporáneos* forman parte de las investigaciones “Juegos y figuras del cuerpo y de lo sagrado. De *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce y otras propuestas gráficas” y “Repetición, fragmento e imagen en *Crónica de la intervención*”, realizadas para la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. La obra en cuestión tiene la particularidad de estar creada a partir de un diálogo interdisciplinario entre la literatura y las artes plásticas, característica que le acerca a la temática del libro. En las *piezas “elaboradas por Lourdes Yunuen Martínez Puente”* también se exploran cuestiones como la repetición, la fragmentación, la otredad, el sí mismo, la problemática de la representación femenina, entre otros acercamientos conceptuales que igualmente están planteados en el escrito.

Por otro lado, las piezas gráficas que ilustran las tres secciones del libro, son interpretaciones del cuerpo a través del grabado, siendo unas más figurativas que otras. Las piezas no solo comparten la naturaleza gráfica, sino al color azul como predominante, lo cual pretende ser un elemento más de continuidad entre las piezas.

Narrativas literarias



Título: Figura y color

Autora: Lourdes Yunuen Martínez Puente

Técnica: Xilografía a color

Medidas: 60 cm x 42 cm

Año: 2020

APROXIMACIONES A LA IDENTIDAD NARRATIVA DE UN “SÍ MISMO” EN CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN DE JUAN GARCÍA PONCE

María Eugenia Castillejos Solís

*Lo único que importa entonces es poder decirse ¿Por qué no?
Así todo es posible*

(García Ponce, 2012, p. 683)

INTRODUCCIÓN

Interesado en el quién de la acción narrativa de los textos, el filósofo hermenéuta Paul Ricoeur, dedica su extensa obra *Sí mismo como otro*, a esta entidad no sustancial sino ontológica y fenoménica de la identidad personal; que se forja y actualiza como un sí ¿Quién se hace responsable de su palabra, en y con los otros en instituciones justas?, ¿quién narra, actúa y relata? Sería el *sí mismo* de la narración de un relato que no es el yo gramatical (o psicológico), sino un quién que toma la palabra; reflexivo, valorativo y comprometido de su misma acción: un sí. Ricoeur extiende la función narrativa del *sí mismo* al campo práctico, considerando que el relato nunca es “éticamente neutro”. La literatura, afirma Ricoeur, es un “vasto laboratorio de valoraciones éticas” (Ricoeur, 2011, p. 138).

Los antecedentes a esta formulación los hace correr de su estudio paralelo sobre tiempo y narración, donde explica que de la trama y la imbricación de las acciones de los personajes deviene la configuración del relato que, como se verá más adelante, pertenece a un modelo de triple acción hermenéutica. Infundido en el género trágico sobre el que versa la poética de Aristóteles, aproxima las acciones narrativas del relato: *mímesis* —acciones que urden la trama— y *poiesis* —acciones de los personajes actuando en la urdimbre de la trama— al tiempo del obrar humano. Ricoeur recurre a los cambios de fortuna (operaciones de la trama) para los personajes de un relato

trágico (utiliza *Antígona* de Sófocles), así hay quienes los gozan, los acatan o los padecen; produciendo al nivel del relato cambios en los esquemas narrativos. Destaca de esta línea aristotélica las acciones de los personajes enmarcadas en el campo ético con las que interpela la “solicitud del sí” como respuesta ética del obrar humano comprometido con la verdad, la justicia, la prudencia, las leyes y de una otrora polis en la concepción del relato de Sófocles, que en su contexto, estructura política y ciudadana, es trama sobre la que se inscribe la tragedia y en la que al entender con Ricoeur, siempre nos encontramos obrando humanamente en una ágora o polis, que llamado de otra forma, es la búsqueda de los medios y fines éticos (acciones prácticas) para responder, atender, exigir o denunciar la justicia. Y es en el foco de las acciones éticas, donde Ricoeur postula que los relatos históricos o literarios, orales y escritos, son historias de vida —de personas, colectividades o naciones— que se narran para ser escuchadas o leídas. Con medios/fines valorativos axiológicos (como la tragedia desde que es tragedia) y más enfáticamente para el hermeneuta, para la autocomprensión, interpretación, sentido ético y estético de lo humano en la configuración de los textos.

Propuesta de interpretación

Proseguimos con Ricoeur para seguir aproximándonos al quién de *Crónica de la intervención* y así “reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir” (Ricoeur, 2011, p. 114). En este sentido, las acciones para la configuración constitutiva de la construcción de la trama, el texto y su discurso, resultan de su posición intermedia de configuración (Mímesis II) entre dos operaciones: Mímesis I y Mimesis III, que constituyen el antes y después de Mímesis II.

Mimesis I. La precomprensión de la trama se enraíza en la precomprensión del mundo de la acción, de sus estructuras inteligibles, sus recursos simbólicos y su carácter temporal; con fines, motivos y circunstancias de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos, generando una “red de intersignificación” (Ricoeur, 2011, p. 117) y que es desde donde proponemos nuestra precomprensión

del *quién*, *sí mismo* del narrador Juan García Ponce que configura la obra *Crónica de la intervención*.

Mímesis II. Configuración “se abre el reino de cómo sí [...] el reino de la ficción, una historia tomada como un todo, trama como síntesis de lo heterogéneo, el propio acto poético [...] Se revela al oyente o lector en la capacidad que tiene la historia de ser continuada. Este acto puede traducirse en pensamiento, su punta o su tema” (Ricoeur, 2011, p. 133). Que será nuestro acto de interpretación poética de ciertas líneas narrativas que ponen en perspectiva el *sí mismo quién* en una continuidad, por cierto, fragmentada, de los personajes principales cuyas acciones revitalizan una “síntesis de lo heterogéneo” a través de identidades dobles y diseminadas para intervenir el cuerpo del acto narrativo en su totalidad.

Mimesis III. Refiguración “es el acto de lectura como fenomenología del tiempo narrado [...] marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: [...] del mundo configurado por el poema” (Ricoeur, 2011, p. 140) y que ponemos con estos propósitos en los bordes de otras narrativas de los acontecimientos del México 68; telón de fondo de nuestro acto de lectura, que nos acercan a una precomprensión de la identidad narrativa configurada en el relato de *Crónica de la intervención* y el *quién* de Juan García Ponce, acto del que iremos dando cuenta en el recorrido hermenéutico de nuestro texto.

El círculo hermenéutico: la triple mimesis

Siguiendo a Ricoeur, iniciamos este círculo hermenéutico para la interpretación del relato con el acto de Refiguración (Mímesis III). Uno de sus extremos, aquí tomo la palabra como lectora de *Crónica de la intervención* y la interpelación que suscita el contexto y circunstancias trágicas en el ágora sociopolítica del tiempo narrado. Octubre de 1968, donde irrumpió desde sus primeros días la revuelta de estudiantes en la plaza pública de las Tres Culturas de la Ciudad de México. La conocida matanza de Tlatelolco un 02 de octubre y la solapada celebración de los XIX Juegos Olímpicos. Un 12 de octubre e irónicamente, la coincidencia trágica del descubrimiento de América, ¿con cambios de fortuna gozosos para los gobiernos-colonizadores y sufrientes para los gobernados-colonizados?

Sobre este hecho trágico, las valoraciones de la configuración de la polis del México 68 resaltan un *quién* de una juventud universitaria viviendo y repensándose en una izquierda impulsada por el mayo del 68 francés que —apartada del comunismo con aspiraciones y ecos del pensamiento marxista— buscaba derribar las estructuras dictatoriales del capitalismo clasista de la guerra fría, sus bloqueos de las libertades y dignidad de la vida existencial y concreta de los países otrora llamados del “tercer mundo” mercantilizados en todo el planeta.

Un movimiento universitario expandido en Latinoamérica que buscaba contravenir una fabricación identitaria abanderada por aquel incipiente neoliberalismo —imperialista y occidental— pertrechado en la ausencia de democracia, de voces y representación de la ciudadanía, con sedimentación en una estructura conservadora y moderna. La juventud y los aliados a su fuerza buscaban la resistencia para reelaborar las garantías políticas de una identidad crítica, diversa y plural que pudiera replantear los modos de acceso a la educación, al pensamiento, al conocimiento y la cultura compartida, de unos y de otros.

De esta tragedia del México 68 quedaría para los artistas, escritores y poetas mexicanos implicados con el quehacer y el pensamiento universitario (UNAM) —ciudadanía y sectores populares asociados al espíritu universitario— una inconmensurable efervescencia de arengas periodísticas, testimonios, crónicas, discursos literarios y configuraciones artísticas, de profunda e ilimitada subversión. Un signo artístico y productivo de cultura y contracultura que se oponía al devenir, con sedimentación al futuro del sistema y lo institucionalizado que, desde múltiples perspectivas creativas y sensibles, empezaron a circular ante lectores y espectadores, para la reinterpretación de significados y sentidos, impulsada por historiar la memoria colectiva de un “02 de octubre, no se olvida”. Se sigue reflexionando por la construcción de la identidad de aquellos jóvenes, de aquellas colectividades urbanas y de provincia, unificadas y enfrentadas a las estructuras de poder, que abogaba por la vida de grupos sociales menos favorecidos para formar alianzas de un México culturalmente diverso, mejor comprendido para una renovación identitaria de su *polis*.

Pasamos a Mimesis I: Prefiguración, es decir, la precomprensión de la trama de *Crónica de la intervención* “de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos

y de su carácter temporal: fines, motivos, agentes, circunstancias de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos, generando una «red de intersignificación» (Ricoeur, 2011, p. 116), aproximándonos al *quién* del escritor y su narrativa y que a continuación aproximamos.

Juan García Ponce (Mérida, Yucatán 1932 - Ciudad de México 2003), a quien la crítica de arte ubica y de mejor manera en la llamada “Generación de la ruptura” de los artistas mexicanos, y en el interludio de los estudios literarios, en la generación de escritores de Medio Siglo (XX). Uno de los campos de la ficción literaria de García Ponce fue narrar historias con tramas distendidas sobre localidades, ambientes y referentes conocidos de la Ciudad de México. A manera de un cronista urbano de la mirada, García Ponce se reconoce en el goce autobiográfico. Dentro de la dinámica del espacio tiempo público de estas tramas, la subversión de sus relatos se condensa en la fragmentación del espacio interior que focaliza la deconstrucción de la psique de los personajes para dar cabida a sus dilemas existenciales encubiertos. De estos fragmentos parecerían impulsarse los actos en la red de relaciones de sus narradores y personajes “necesarios y suficientes” para un diálogo especular y reflexivo, con *sí mismo*, como siendo otro, en la escena cultural y el hacer literario.

En comparación con el análisis acucioso de los lectores y críticos de cuentos y ensayos de García Ponce, *Crónica de la intervención* obra monumental escrita y publicada en 1982, ha tenido pocos acercamientos desde el paradigma genérico de la crónica histórica o bien desde su análisis político, como lo afirma Salazar (2018) desde su perspectiva de análisis literario de esta obra: como novela erótica, en un trasfondo del tejido psicosocial en el que actúan sus personajes:

En apariencia esta obra es una novela erótica. Ha sido considerada como tal y por eso quizás se ha desvinculado de ser una obra que tenga análisis político en sus páginas. Sin embargo, no hay nada más alejado de la realidad. *Crónica de la Intervención*, desde el título mismo, anuncia ser una obra en la que se habla de hechos ocurridos en ese momento de la historia del país. Lo que sucede es que, en lugar de hacer un estudio sociohistórico de la problemática mejicana [*sic*], el autor hace una radiografía psicosocial en la que se ven las condiciones de vida de los actores implicados en el tejido social y cultural del México de esos años (Salazar, 2018, p. 68).

Crónica de la intervención apertura el contexto del escritor en el quehacer cultural universitario en la Ciudad de México; como artista en lo privado, convoca a los lectores a la experiencia de un discurso de distanciamiento, a través de la mirada, lo mirado y lo que se mira al construir relaciones fragmentadas de trabajo, de amistad, de familia, de pareja; fijando entre líneas un modo procesual del “ser-siendo-sido” donde siempre hay eros y tánatos, como potencia de un filosofar existencial, para un México 68, íntimo. A través de diálogos, un tanto sobrios y directos, el actuar de los personajes de la élite artística y la empresa cultural de aquellos años pone en perspectiva relaciones y actos preparatorios que seducen al lector a regresar, repetir, multiplicar ese distanciamiento ficcional y accionar la disruptiva espaciotemporal en la cadena de enunciados y capítulos que configuran el relato.

Mímesis II. Configuración “se abre el reino de cómo sí [...] el reino de la ficción”.

Acciones, mímesis y *poiesis* del acto poético de *Crónica de la intervención*

Con la exuberante extensión de las páginas de *Crónica de la intervención* y la dedicación de sus 30 capítulos, la urdimbre del texto se entreteje en una constelación cuasi biográfica de sus locaciones y sus nombres: parques, calles, avenidas, rotondas, cafés, cines, reconocibles por el lector: las descripciones de las atmósferas del paisaje urbano —de época—, nombres de sus árboles, colonias, edificios, barrios de la Ciudad de México; la red de personajes de las instituciones de la cultura asociada a la universidad, queda bien identificada para fragmentarse y franquear con el lector, la porosidad y turbulencia, de los conflictos existenciales, retenidos en las imágenes mentales y sus modos de liberación, expiación o catarsis: más allá de *la moral del bien y del mal*. Desde una refiguración fenomenológica, acontece un sinsentido entre el mundo de la vida pública-privada que el autor explora, como un laboratorio experimental de valoraciones éticas y estéticas creativas, negativas y nihilistas.

El recurso configurativo y narrativo de *Crónica de la intervención* se sirve de una vasta producción metafórica, que ironiza un amplio sentido de *intervención* del fragmento y del todo. Un *quién* que apertura las posibilidades de *intervenir* en el plano discursivo, el narrativo-descriptivo y sobre las valoraciones estéticas de la identidad artística. La voz y mirada interior de sus narradores delegados Esteban –fotógrafo– y

Anselmo –escritor– de sensibilidades contradictorias y complementarias, van construyendo un amasijo de ideas desdobladas, interpuesto entre sus encuentros, cartas y la imagen del cuerpo-lienzo-texto de Mariana-María Inés, figuración focal de la intervención. La evocación de un nombre doble da pie a un pastiche de referencias y referentes de pinturas, artistas, poesía, escritores y a una penetración de corrientes filosóficas metafísicas, idealistas y existencialistas, con las que se metaforiza un sentido intertextual entre lo fotográfico y lo poético.

La ruptura avanza en un “como si” de “una trama fingida como nueva congruencia en la disposición de los incidentes” (Ricoeur, 2013, p. 31) de personajes “bisagra”, como la coyuntura erótica que amplifica y seduce la escritura. Un espacio artístico donde la moral se fractura por la palabra obscena y toma su naturalización en el espectáculo de una misma imagen de la erotización de lo femenino: Mariana-María Inés, imagen, en su puro darse “el placer de darse en espectáculo, como si quisiera anularse a sí misma, ofenderse a sí misma y celebrarse” (García Ponce, 2012, p. 13).

Un quiasmo narrativo del que adviene un sentido más profundo: lo ontológico de la identidad del ser-Esteban-Anselmo (-y-con-de-para-entre-) el ser Mariana-María Inés: ¿cuáles son nuestros modos de ser-arte en la interioridad y la espaciotemporalidad fragmentada a partir de la imagen del ser?, ¿un planteamiento sobre la realidad que no vemos?, y que el lenguaje literario de *Crónica de la intervención* puede experimentar el sentido de la multiplicidad del ser-cuerpo-palabra.

Vemos así que con estos fragmentos y narrativas mínimas de la identidad narrativa de Ricoeur, en la multiplicidad de laboratorios del arte y la literatura, la identidad narrativa la extendemos al primer (I) capítulo y al último capítulo (XXX) de *Crónica de la intervención*; dos narraciones configuradas, para el análisis de la función narrativa de la imagen fotográfica y la interdiscursividad de los personajes con la mirada, en o a través, de la lente de la cámara; un *quién* objetual que participa activamente en los cambios de fortuna en lo extenso del relato y que apelan al *sí mismo* de un narrador como Juan García Ponce, interesado en pensarse y vivirse a través de la literatura y sus imágenes (metafísicas y fotográficas) como una experiencia existencial, en un gesto de autocomprensión de su identidad artística-literaria.

En la refiguración de esta obra, podemos advertir la ruptura como excedente de sentido donde “lo contextual es lo dialógico” (Ricoeur, 1976/2011, p. 31): diálogo íntimo entre el autor con el lector, donde la gran carga de erotismo interpone una propuesta ontológica y nihilista que atraviesa los hechos de la H/historia: “Nada es real, nada existe. Todo se inventa” (García Ponce, 2012, p. 20), para penetrar en la verosimilitud del sentido de la ficción literaria. Para Esteban con Mariana el querer ser con lo otro, es asombro y completud, tiene su alcance fugaz, a través de la *aestesis*, de un instante concomitante de la existencia, como obra de arte: “Dejarse ir a un fondo que no existe. Una confusión, un amasijo” (García Ponce, 2012, p.18). La trama como síntesis de lo heterogéneo, y no de lo episódico, acerca a la narración a la metáfora (Ricoeur, 2011/1976, p. 31). “Porque el sueño y la muerte nada tienen ya qué decirse” (García Ponce, 2012, p. 10).

Capítulo I: con Esteban

“Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” (García Ponce, 2012, p. 9). Es Esteban quien visualmente lo recuerda. Había sido Mariana quien lo dijo “de regreso del baño, mirándonos a Anselmo y a mí acostados aquí en la cama y que la mirábamos también” (García Ponce, 2012, p. 9). Con el avance de la narración sabremos que Mariana –desconocida para Esteban– es amiga de Anselmo –el mejor amigo de Esteban–. Esa noche habían llegado juntos a su departamento. Desde el primer encuentro, al traspasar la puerta y entrar al interior del departamento, se apertura un juego, “un juego serio” de desposesión para la seducción y el erotismo: “Qué locura ¿importa no saber hacia dónde va uno? [...] ¿Y entonces ella qué sería? Una pura curiosidad. Nadamás seguir porque uno tiene que esperar para saber qué le va a pasar. Pero venía con Anselmo. Quiero decir ¿es su novia?, ¿era su novia? No ella no es de nadie” (García Ponce, 2012, p. 9). Una espacio-temporalidad asincrónica será la que conduzca el ritmo entre los cuerpos, para suscribirse a la propuesta de Mariana: “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”. Todo forma parte del recuerdo visual de Esteban, donde al ver a Mariana ya anticipaba el porvenir: “Ya sabía lo que iba a pasar. Pero ni siquiera me conocía. Por eso era mejor. No saber lo que iban a hacer con ella” (García Ponce, 2012, p. 9).

El recuerdo avanza con la narración que enfoca las acciones del juego de seducción y manipulación por turnos, acuerdos silenciados y demandas explícitas de los cuerpos del triángulo amoroso: Esteban-Mariana-Anselmo: “Ella ya no era más que en nosotros y nosotros sólo queríamos dársela al otro. Pero Mariana estaba más presente que nunca entonces” (García Ponce, 2012, p. 17). La propuesta de Mariana dura toda la noche, hasta el día siguiente que Anselmo, el escritor, se iría al aeropuerto a tomar un avión para iniciar un largo viaje para internarse en un centro budista. Le ha pedido a Mariana que lo acompañe al aeropuerto. Esteban se ha quedado solo, tirado en la cama, sintiendo la ausencia de los cuerpos:

¿Qué es lo que quieres recuperar? Sólo ese principio con Mariana. No hay más que un principio. Ahí empieza y acaba todo. Imagen única. ¿De quién? De mi propio deseo. Pero ahora mi deseo es ella. [...] Debe estar por todos lados [...] y si paso las manos por mi cuerpo son las de ella. Pero no me excito, sino que recuerdo. Ya todo es mental. Sin embargo, si entrara ahora, si no se hubiera ido, si apareciera por esa puerta, desnuda (García Ponce, 2012, 9).

Una actividad metafórica, donde “las palabras se resisten al uso corriente y, por lo tanto, también su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase” (Ricoeur, 2013, p. 31). Y un “como si” en ese juego de literalidad que también es cumplido. “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche” donde el querer es el “como si” de asir el espacio, suspenderlo, en un proceso totalizador de un tiempo desarticulado secuencialmente, sin día y sin noche, la metáfora-poema del instante y su repetición: “Repetirla en palabras. Mi fantasma Mariana. No podría ser más visible [...]” (García Ponce, 2012, p. 14).

La metáfora, dice Monroe Beardsley, es “un poema en miniatura [...] una versión abreviada dentro de una sola oración dentro de la compleja interacción de significaciones que caracterizan a la obra literaria (obra del discurso) en su totalidad” (Ricoeur, 1976/2011, p. 59). La intervención ha dado principio con la experiencia-imagen del trío. Imágenes descriptivas, dilatadas, enumeradas, focalizadas en las posturas y ángulos de algunas partes desnudas del cuerpo de Mariana, manos, espalda, cuello,

cara, forman líneas infinitas, triángulos perfectos, dibujados por la mirada: “Cuando caímos en la cama por primera vez me tenía agarrado el sexo. Su mano en mi sexo. Ya le había visto las manos desde que llegó. Era fascinante como las movía”. “La vi como si no la conociera. Era sólo su cuerpo. Vi su espalda y sus nalgas”. Siempre ante la presencia y compañía de su amigo: “Anselmo y yo solos en la cama” (García Ponce, 2012, p. 9).

La mirada de Esteban en éxtasis busca la continuidad y permanencia en su cámara fotográfica:

Tú me miraste un instante y sonreíste. Tan vestida, con tu falda gris y tu suéter negro y tus botas. Pero hubo algo al quitarte el abrigo, como si te desnudaras ya. Me dieron ganas de fotografiarte en seguida. Y ahora tengo las fotos (García Ponce, 2012).

Luces sombras proyectadas en el cuerpo de Mariana. Mariana obedeciendo a la lente de la cámara. El filtro de la mirada de Esteban construyendo la estética de una narrativa visual del cuerpo de Mariana: “Yo, con la cámara, retratando eso” (García Ponce, 2012, p. 14).

En lo que sigue, el recurso de la imagen se desdobra, se amplifica y se detiene en el cuerpo de Mariana; toma forma del absoluto y del todo con la lente de su cámara, como testimonio del alcance del deseo de *eso que* “es de todos y de nadie”. La fotografía: testimonio presencial de lo estático y lo extático que de manera repetida va dando cuenta del tiempo suspendido en eros y tánatos: “La nostalgia de la perfección y lo fugaz. Uno toma fotografías por eso. Sólo lo inmóvil cuenta. Pero lo inmóvil está muerto” (García Ponce, 2012, p. 10).

El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso. La simultaneidad de sus detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se contempla a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación de testigo (Lausberg en Filinich, p. 7).

“Ella Mariana, ya no existe en el tiempo.
Pero está aquí. Es María Inés” (García Ponce, 2012, p. 678).

Se destaca que la identidad narrativa (¿quién?) para Ricoeur se articula por una dialéctica entre dos fuentes temporales de la identidad personal en las que transcurre la vida (individual o colectiva) del *sí mismo* (¿o el yo?) cuando se enuncia, se narra, cuenta o relata, diserta en lo público o en lo privado: la mismidad, que perdura, se mantiene y se consedimenta a través del tiempo (como bios) de manera (cuasi) involuntaria: filiación de nacimiento, rasgos del carácter, y la ipseidad: donde deviene la construcción temporal y abierta de la identidad con la alteridad-discursivizada con lo otro, los otros (familia, amigos, oficios, profesiones, instituciones, mundo) y que es susceptible en su dialéctica, de imbricarse con la mismidad, para atenuarla, desconsedimentarla o en casos extremos, hacerla claudicar: siendo otro. Ambas, mismidad e ipseidad, constituyen la dialéctica de la identidad de un *sí mismo* que, irrenunciablemente, se somete a un juego de mimesis de lo involuntario: mismidad, y poiesis de lo voluntario: ipseidad. En lo latente para el *sí mismo* (identidad personal) opera una red de acciones y esquemas narrativos de amplias posibilidades, ante los cambios de fortuna, con los que tramamos o enredamos (poiesis) la identidad en la vida social, cultural e histórica.

Consideremos lo anterior en los siguientes esquemas narrativos del *quién*: ipseidades voluntarias de sus personajes para constituir la imagen de otra identidad: “El cuerpo de Mariana es la vida: su expresión presente. No se debe describir, no se puede tener. Es un puro gozo” (García Ponce, 2012, p. 14). Las fotografías, superficies del cuerpo como texto, lienzo luminoso de obra de arte para ser leído en su multiplicidad: la mirada ha puesto orden al caos existencial: El límite entre la vida y la muerte como la eternidad donde se puede fijar la imagen como modelo que en Esteban es el éxtasis y exhaustividad de la repetición y para Anselmo es la irrupción de la plenitud “en medio de la cual se encuentran las palabras que constituyen la imagen para siempre fija en un poema” (García Ponce, 2012, p. 334). El roce erótico de una superficie material, para la penetración efímera de eros y rasgadura de tánatos, captura concomitante del cuerpo-texto que prepara la actividad intertextual de otros

cuerpos. “El poeta encuentra su lugar bajo el signo de la hipérbole, figura retórica que marca el paso de lo natural a lo sobrenatural [...] se revela más como una aspiración que como una realidad conquistada efectivamente” (Fusillo, 2012, p. 166).

La erotización del nombrar y del recorrido de lo nombrado esquivan caer al vacío. La unicidad doble de eros-tánatos interviene para la concertación momentánea y concesionada al ritmo sensible de los nombres y detener el tiempo en su delecto, no busca unidad —no la quiere— sino completud, éxtasis, penetración del espejo y la espera de su *eterno retorno*:

La expresión que ya conoces y que es también la de Mariana. Perdida para sí misma. Sus facciones se disuelven en una ignorancia de sí, debilidad, sumisión, asombro y placer como si anticiparan una imposible posesión que se ha realizado ya cuando todavía no se ha realizado (García Ponce, 2012, p. 681).

Este eterno retorno espera con la mirada erotizada del yo-tú-Esteban que, desea, toca y recorre al tú-cuerpo y que, en la sumisión como obediencia religiosa, se abandonan a la fuerza desfallecida del erotismo, para desaparecer en el vacío del nombre propio femenino: perder su identidad terrena y apropiarse del deseo de una existencia, otra y que fuera de ella, se obsesiona con su encuentro en la multiplicidad de los nombres.

Capítulo XXX: con Esteban

“Eras tú. Era Mariana y María Inés. Íbamos a ser nosotros” (García Ponce, 2012, p. 687). “Ella es siempre otra y la misma. Otra. Ella. ¿Existe en tu mirada o tú existes porque ella te permite ver lo que no se puede llegar a mirar sin perderte a ti mismo?” (García Ponce, 2012, p. 681). El problema de los indiscernibles entre María Inés y Mariana acude a una imagen de experimentación como modelo de la desposesión y el vacío. Antes de ello la fijación de percepción como sensación, sensibilidad en el objeto: es el principio de la apertura al goce estético del cuerpo de lo femenino que de manera simultánea en el espacio e, inmediata y suspendida en el tiempo, lo construye quien mira (narra) y es mirado (es narrado), y descriptivamente quien contempla y es contemplado:

Quien se sitúa en el papel de describir el mundo, ya sea un objeto, una persona, una noción abstracta o un acontecimiento, se instala en el lugar de quien observa y ordena, distingue y clasifica, evalúa y jerarquiza [...] muchas veces se superpone o se añade al despliegue de una competencia observacional, una actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe (Filinich, 2001, p. 3).

Las fotografías del cuerpo de Mariana-María Inés: “la imagen para llenar un vacío [...] sin saber lo que se busca mientras uno se deja estar” (García Ponce, 2012, p. 682). Lo extraño que suela afirmar que dos cosas cuyas cualidades sean todas completamente iguales no son en verdad sino una sola: “Tú eres la imagen. Les has dado sitio al pensamiento en mí. Mi pensamiento se llama María Inés porque también puede ser Mariana” (García Ponce, 2012, p. 683). Se empieza por poner dos cosas, distintas mutuamente por ser dos, pero se dice enseguida que es una sola, por ser indiscernibles (Ayer en Vélez Sáenz, 1988, p. 11).

Cualitativamente el cuerpo físico de Mariana y el de María Inés son otros y distintos en la espacio-temporalidad del hacer y la vida pública del relato; en el plano del afuera de los personajes del relato. El nombrar de Mariana y de María Inés pertenecen a una misma imagen fotográfica, a una misma abstracción de Esteban. Con la paradoja de la identidad de estos indiscernibles es concebible que una misma serie de predicados especificantes de la imagen-abstracción, se enuncie y se fotografíe sobre las mismas cualidades del cuerpo en espectáculo, Mariana-María Inés, que “es de todos y de nadie”. Esta imagen mental-material queda discernida en una misma red de predicados que construyen el nombrar del yo-Esteban que enuncia y mira, para regresar a lo indiscernible: “En ti dejo de ser yo, soy tú. Pero tú ¿sabes quién eres? (García Ponce, 2012, p. 683). ¿Se tratará de una “misma fórmula descriptiva” vinculada a una misma imagen como modelo de la expresión de la forma, en términos abstractos, como primer acto o principio de la filosofía?

“Como en el arte, como en la percepción de toda imagen que dice mucho más de lo que es” (García Ponce, 2012, p. 685).

En *Crónica de Intervención*, hay una solicitud de lo alterno, de nuestra ipseidad frente a los cambios de fortuna, para asistir y autocomprenderse en la poiesis ética y estética de la alteridad artística del escritor-narrador, que sin duda atenúa o hace claudicar la mismidad de los relatos trágicos de un México 68; desconsedimentar el imaginario único de una bios sociopolítica de una polis carente de compromisos con la verdad, la justicia, la prudencia, las leyes para y con la ciudadanía (los otros) de aquellos años; ofreciéndose en su *Crónica de la intervención*, un vasto laboratorio de rudimentos retóricos: analogías, metáforas, repeticiones, que nos sitúan con otras valoraciones, para responder por nuestra alteridad histórica, artística y literaria.

En *Crónica de la intervención* no hay el propósito de evidenciar la lucha existencial por la estabilidad del yo, del nosotros y los otros. Hay un entrando-saliendo-permaneciendo nihilista entre el telón de fondo un México 68 donde los límites de un afuera-adentro son inexistentes. La imagen única de García Ponce persevera la asunción del ámbito sagrado y profano del arte, que se identifica con la multiplicidad del cuerpo de lo nombrado: Lo uno que es forma –*eidos*– y lo otro, en su figura-geométrica-matemática-exponencial-: dos caras de la misma moneda, en la que vamos siendo por tan sólo instantes en el tiempo inasible e inexacto, de un relato de *intervención* y rupturas. Acontece una arriesgada y ambigua experiencia estética ante la que lucha cualquier cronista. Es principalmente el diseño del carácter filosófico del narrador-narratario, un *sí mismo* que nos prepara y aproxima para una refiguración de los discursos identitarios del arte y el encuentro estético de la obra literaria.

“Lo único que importa entonces es poder decirse ¿Por qué no?
Así todo es posible” (García Ponce, 2012, p. 683).

Referencias

- Filinich, M. I. (2001 [1999]). *Para una semiótica de la descripción*. “Cuadernos de trabajo 37”, BUAP, Centro de Ciencias del Lenguaje.
- Fusillo, M. (2012 [2009]). *Estética de la literatura*. (1. L. La balsa de la medusa, Ed., y F. Campillo, Trad.) Madrid: Machado libros.
- García Ponce, J. (2012). *Crónica de la intervención. Obras reunidas VI*. México: FCE.
- Ricoeur, P. (2011 [1976]). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. (G. M. Nicolau, Trad.) México: Siglo XXI editores.
- _____. (2011 [1990]). *Sí mismo como otro*. (A. Neira Calvo, y M.-c. Alas de Tovar, Trads.) México: Siglo XXI editores.
- _____. (2013 [1985]). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (A. Neira, Trad.) México: Siglo XXI editores.
- Salazar Salamanca, F. (2018). *La torre del deseo: un análisis de Crónica de la intervención de Juan García Ponce* (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma de Bucaramanga Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Arte. Bucaramanga, Santander - Colombia: https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/971/2018_Tesis_Felipe_Salazar_Salamanca.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vélez Sáñez, J. (jul-dic de 1988). “¿Identidad de los indiscernibles? Una objeción a Rusell y Ayer”. *Cuadernos de filosofía latinoamericana* (36-37), pp. 143-155. Recuperado el septiembre de 2021, de <https://biblat.unam.mx/es/buscar/identidad-de-los/2>

LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD: RELACIONES INTERTEXTUALES EN *CÓMPRAME UN REVÓLVER*

Adrián Alfonso González Camargo

UMSNH

Introducción

En los últimos años, la perspectiva del cine con temática central del narcotráfico ha encontrado nuevas formas que se desprenden de la tradicional dicotomía arquetípica del héroe masculino-adulto, a diferencia de visiones de actancias enteramente masculinas como *El infierno* (Estrada, 2010) o *Heli* (Escalante, 2013), por nombrar algunas solamente. En recientes años comenzaron a aparecer protagonistas no masculinos-adultos, como en *Miss Bala* (Naranjo, 2011), donde la heroína es una joven aspirante a un concurso de belleza, o *La jaula de oro* (Quemada-Díez, 2013), donde los héroes son niños migrantes originarios de Guatemala. Estos textos proponen nuevos héroes donde los resolutores de los conflictos no son hombres adultos, sino mujeres o niños. En este sentido, *Cómprame un revólver* (Hernández Córdón, 2018) muestra una propuesta que se incluye en estas visiones más recientes: es la infancia la actante ante un mundo de adultos opresores o inútiles.

Revisaré este filme en este trabajo, donde buscaré la función de la intertextualidad entre *Cómprame un revólver* y principalmente la novela de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, además de otros textos. Si bien buscaré centrar mi análisis en esta relación dialógica entre ambas obras, de igual manera destacaré ciertos guiños intertextuales que tiene *Cómprame un revólver* a películas como *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977) o *Hulk* (Lee, 2003)¹. Considero que, la actancia del héroe, en este caso una heroína infante, se verá protegida simbólicamente a partir de estos guiños intertextuales, que funcionan como transposiciones, tomando en cuenta como menciona Villalobos y citando a Julia Kristeva (2003), “La transposición es el pasaje de un

1 Si bien la búsqueda de la función de la intertextualidad está centrada solamente en *Cómprame un revólver* y *Huckleberry Finn*, considero importante apuntar estas transposiciones (intertextualidades) puesto que buscaré demostrar cómo contribuyen a la función del intertexto en la película.

sistema de signos a otro. De esta forma, toda práctica significativa sería un campo de transposiciones de diversas prácticas significantes” (p. 143). Dicho lo anterior, mi hipótesis para este trabajo es la siguiente: Las relaciones intertextuales entre *Cómprame un revólver* y *Las aventuras de Huckleberry Finn* son un elemento modelizante de la identidad para encontrar la libertad en sus personajes infantiles.

Desarrollo

Hablaré de *Cómprame un revólver* utilizando como herramienta semiótica la intertextualidad, principalmente en nociones de Julia Kristeva. Como ella misma menciona: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (Kristeva, 1978, p. 190). En continuidad con lo anterior, Villalobos (2002) menciona que: “El término *intertextual* hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada” (p. 137). De igual forma, será importante considerar a Fontanille (2001), quien menciona que:

[...] antes de preguntar cuál es la función de tal o cual personaje, es necesario establecer el esquema de desarrollo de la intriga y definir las funciones que requiere. El actante es, pues, esa entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa (p. 125).

La película comienza con un paratexto que anuncia: “México. Sin fecha precisa. Todo, absolutamente todo es controlado por el narcotráfico. La población ha disminuido por la falta de mujeres” (Hernández Córdón, 2018). Posteriormente vemos a cuatro niños enjaulados junto a una hoguera. Unos hombres (narcotraficantes) a lo lejos queman algo, no alcanzamos a percibir qué es. Tres niños huyen de la jaula, con ellos está una niña que tose por el humo. Los niños huyen disfrazados de árboles dejándola atrás, y se camuflajan escondiéndose entre los árboles. Así conocemos a Sawyer, hija de Rogelio. En la siguiente secuencia, conocemos a Huck, quien también es hija de Rogelio. Huck es una niña que Rogelio hace pasar por niño para protegerla de los

narcos. Rogelio ha perdido ya a su mujer y a su hija, secuestradas por los narcotraficantes. La madre de ambas es presentada a partir de una fotografía. Rogelio es adicto al crack y recibe una paga de uno de los jefes narcotraficantes con esta droga. Él se encarga de cuidar un campo de béisbol que utilizan los narcotraficantes para entretenimiento y vive en un camper estacionado en un campo de béisbol con su única hija sobreviviente, Huck. Huck pasa el tiempo jugando con un grupo de niños: Rafa, Tom y Ángel, los niños que se escaparon en la secuencia inicial. Uno de ellos, Rafa, ha perdido un brazo. Huck le pregunta cómo y Rafa le dice que los narcotraficantes se lo han cortado. Los niños se están preparando para rescatar el brazo de Rafa y atacar a los narcos. El torso de Rafa muestra una herida. Cada vez que Huck está cerca de los narcotraficantes en su vida cotidiana, lleva una máscara o está escondida. Cuando los narcotraficantes no están en la misma escena que ella, la vemos en libertad. Huck pide a Rogelio que le muestre fotos de su madre.

Una noche los narcos llegan a jugar béisbol. Huck tiene que esconderse bajo las sábanas de la cama. Los niños (Rafa, Tom y Ángel), disfrazados de árboles, se esconden cerca del campo. Huck descubre una bolsa con crack y decide salir a tirarla. Encuentra a los niños y se preguntan mutuamente qué hacen ahí. Uno de los narcotraficantes se da cuenta de esto y los encañona. Rogelio se escabulle y ataca al narcotraficante estrangulándolo hasta la muerte. Rogelio exige a Huck que huya y se esconda. Antes de morir, el narcotraficante dispara su pistola y el resto se ponen en alerta. Rogelio vuelve al camper y los narcos lo sacan para llevarlo ante El Jefe a que rinda cuentas, lo amenazan y se disponen a fusilarlo, pero todos fallan y ninguno atina. El Jefe le perdona la vida a Rogelio, pero le exige que vaya a la noche siguiente a tocar (es músico) y le exige que lleve a su hija. Rogelio apela a un trato previo que tenían, pero El Jefe no lo escucha y se entiende que en el acuerdo de ambos, El Jefe había aceptado que Huck era niño: “Quedamos que era niño” (Hernández Córdón, 2018), dice Rogelio. Rogelio vuelve a consumir crack y su hija apela a la cordura, pero él no la escucha. Los niños se entrenan para atacar y escapar. Construyen una catapulta y entrenan a Huck. Rogelio los recibe en el campo, juega con ellos con una espada de luz y les da hotcakes para comer.

Al día siguiente, Rogelio y Huck van en una camioneta, junto con un grupo de músicos rumbo a la fiesta. Tienen que pasar por un primer retén, en el cual un narcotraficante se da cuenta que Huck es niña. Calvo, otro narcotraficante encargado del retén, ordena que se quede, pero El Colombiano, quien maneja la camioneta, logra sacarlos del apuro. Siguen adelante y Huck recrimina a su padre por haberla llevado. Rogelio insiste que nunca deben separarse y que la está cuidando. En un segundo retén son detenidos nuevamente y el Colombiano es asesinado. Les permiten seguir adelante y llegan a la fiesta. Huck se queda en la camioneta y Rogelio junto con los músicos bajan a tocar, la niña se escabulle y se encuentra con los niños, quienes le piden que le ayuden a encontrar su brazo, que aseguran está adentro de una hielera. Huck va con su padre y un grupo contrario de narcotraficantes ataca la fiesta, matándolos a todos. Rogelio esconde a Huck en una hielera y huye.

A la mañana siguiente Huck despierta. Encuentra figuras de cartón en el piso, representaciones gráficas de los asesinados. Huck encuentra a su padre, quien es llevado preso con otros hombres, arrastrados y amarrados a una camioneta. Huck quiere quedarse con él, pero Rogelio insiste que se vaya, que tome el dinero y joyas de los cuerpos y que se encontrarán en el mar. Huck no hace caso, por lo que Rogelio la sofoca para desmayarla. Huck se queda tendida en el piso mientras Rogelio es arrastrado.

Huck despierta y comienza a robar dinero y joyas. Huck descubre el brazo de Rafa en una hielera. El Jefe de los narcos despierta y le pide ayuda a Huck. Huck lo ayuda y se esconden en unos matorrales. Juntos van al río y comienzan a navegar. Huck explica el origen del brazo y El Jefe dice que el niño es una rata. Huck le pregunta si él no es una rata también. El Jefe le enseña a utilizar una pistola. Más adelante en el recorrido Huck se encuentra a los niños. Todos le dicen que él es el que cortó el brazo de Rafa. Huck toma la pistola y mata al Jefe. Los niños le piden que salte. Huck salta y nada hasta la orilla, reencontrándose con ellos. En la última secuencia, al atardecer, Huck está practicando su bateo imaginariamente. Narra en un *voice over*: “Los niños están buscando la bala que disparé, dicen que es un tesoro. Ahora me llaman Jefa y vamos a ir por la catapulta a rescatar a mi papá” (Hernández Córdón, 2018).

Circunstancias sociohistóricas del texto

El origen del *Cómprame un revólver* se encuentra en un momento donde la violencia derivada de la lucha contra el narcotráfico en México se ha minado a niveles estructurales. Como señala Hernández-Hernández (2019), la violencia estructural “está originada por un conjunto de estructuras, tanto físicas como organizativas, que no permiten la satisfacción de esas necesidades y es la peor de las tres violencias porque es el origen de todas, la que más daña y a más personas afecta” (p. 215). En México, la violencia ha provocado, además de muertes, desplazamientos sociales, migraciones forzadas, rupturas o aniquilaciones de familias, depauperación económica, entre otros devastadores efectos en la población. Entre los infantes, la violencia generada por la lucha contra el narcotráfico o por la presencia de cárteles, ha generado nuevas generaciones de niños cuyo objetivo en su vida es, para algunos, convertirse algún día en narcotraficantes (Becerra Romero, 2018). Considerando que la infancia es una etapa crucial en el desarrollo de la personalidad y en seguimiento a la idea de Serge Leclair (2009), donde menciona Taracena que: “el niño debe matar al niño ideal: el deseo que los padres tienen respecto de lo que él tiene que ser, debe ser reemplazado por lo que desea de sí mismo” (Giménez, 2017, p. 216).

Encontraremos que, como ha sucedido en nuestra realidad, los niños ficticios de este texto encontrarán esa muerte del niño ideal y la separación de los padres, ya no para contradecirlos o ser aceptados, sino para iniciar su vida adulta. Los niños de *Cómprame un revólver*, en especial Huck, la protagonista, no buscan convertirse en narcotraficantes, sino combatirlos o evitarlos en todo caso. Veremos que en apariencia es una infancia combativa pero conciliadora. Encontraremos igualmente cómo en *Cómprame un revólver* la infancia del filme estará buscando o alternando una identidad para encontrar la libertad, pues ha sido esclavizada o subyugada, heredera intertextual de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, cuyos personajes infantiles también han sido, simbólicamente, esclavizados. En este sentido, el nacimiento del texto *Cómprame un revólver* se encuentra dentro del contexto de la guerra del Estado mexicano contra el narcotráfico que heredó nuestro país de la presidencia de Felipe Calderón (2006-2012), una guerra cuyas consecuencias se han representado en un gran número de textos narrativos fílmicos.

Deconstrucción e intertextualidades: *las aventuras de Huckleberry Finn*

Este diálogo intertextual, en términos de Kristeva y Bajtín, se encontrará a lo largo de todo el filme. La capacidad dialógica de *Cómprame un revólver* se hace evidente y en pocos momentos busca la sutileza. La primera relación dialógica es la de los actantes principales (protagonistas) de *Cómprame un revólver* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*. El personaje principal de *Las aventuras de Huckleberry Finn* es justamente Huckleberry, su nombre propio, a quien cariñosamente se le denomina con Huck, que en la novela es utilizado como un hipocorístico. El apócope Huck de *Huckleberry Finn* tiene su espejo, y por tanto, la primera gran relación dialógica en *Cómprame un revólver* puesto que el nombre del personaje principal es Huck. En ningún momento de la película se menciona si Huck es un apócope; por tanto, consideramos que es su nombre propio. Huck será el denominativo central que compartirán ambos textos en esta relación dialógica.

En *Huckleberry Finn*, encontramos diversas funciones y características que condicionan el actuar de Huckleberry en el texto. Huckleberry es niño, su padre es alcohólico. Inicia su viaje fingiendo su muerte. En el viaje a través del río Misisipi con su amigo Jim, se encuentra con diversas aventuras y constantemente cambia de identidad para sobrevivir. Así, Huckleberry hace una transición momentánea de género, por ejemplo:

—¿No sería mejor que te pusieras algunas de esas cosas viejas y te vistieras de niña? Pues no era mala la idea. De modo que acortamos uno de los vestidos de india y, después de arremangarme los pantalones hasta las rodillas, me lo puse.
(Twain, 1884/2019, p. 79).

Este traslado será constante en la novela. La salvaguarda que Huckleberry busca no es de su vida, sino de su libertad. De ser atrapado, volvería a su familia. En este sentido, será importante considerar la condición del padre de Huckleberry, pues su alcoholismo será determinante para las decisiones que tome. Incluso se le toma, en algún momento, como huérfano:

—Aquí está Huck Finn. No tiene familia. ¿Qué haréis de él?
—Oye, ¿no tiene padre? —contestó Tom.

—Sí, tiene padre: pero hoy día no hay quien le encuentre. Tiene la costumbre de tenderse entre los cerdos, borracho, en la tenería; pero no se le ha visto en los alrededores desde hace un año o más. (Twain, 2019, p. 20).

Una vez que Huckleberry y su amigo Jim huyen y navegan río arriba, cruzarán un río que tendrá una connotación de libertad: “... surgiríamos de la niebla entraríamos en el ancho y claro río que representaba a los estados libres y ya no tendríamos más dificultades” (Twain, 2019, p. 121). Huckleberry, conforme avanza la huída y su viaje con Jim, se encuentra en diferentes momentos con una situación que se volverá recurrente y modelizará su actancia: la suplantación de identidad y la búsqueda de crear una alteridad de su persona con el fin de sobrevivir y continuar libre. Huckleberry se desprende de la mismidad y encontrará una familia transitiva, justo como se titula el capítulo XVII: “Me adoptan los Grangerford” (p. 135).

Hacia el final de la novela, Huckleberry y Tom Sawyer le quitan las cadenas a Jim, otorgándole su completa libertad. Jim le informa a Huckleberry que su padre no volverá más porque ha muerto. Huckleberry abraza entonces su nueva familia: la pandilla de Tom Sawyer y rechaza por completo la estructura de una familia o institución similar. Las últimas palabras de Huckleberry: “me parece que voy a tener que salir de estampida para el Territorio Indio antes que los demás, porque tía Sally va a adoptarme y civilizarme y no puedo soportarlo. Ya antes me he visto en este caso” (p. 389). Así, Huckleberry será parte de una libertad no civilizatoria, de una suerte de salvajismo que le permitirá actuar sin restricciones.

Cómprame un revólver

En el filme *Cómprame un revólver* encontraremos las primeras características y actancias de los personajes que nos irán develando las intertextualidades mencionadas. Como se ha establecido previamente, el denominador del personaje principal es Huck, idéntico al apócope de Huckleberry Finn y, además, dialógico entre ambos textos. El padre de Huck, Rogelio, es drogadicto (el de Huckleberry, alcohólico). Huck está encadenada. Ella justifica su encadenamiento: “esta cadena es para que no me roben” (Hernández Córdón, 2018). Posteriormente, Rogelio justifica su en-

cadenaamiento: “Huck: Me duele. ¿Por qué no me quitas la cadena si estamos en la casa? Rogelio: Son las reglas. Huck: Pero, ¿por qué? Rogelio: porque no se puede” (Hernández Córdón, 2018). En esta escena Huck reclama que la cadena le duele y Rogelio termina por quitársela.

La circunstancia de esclavitud de la infancia, además de estar sometida a las leyes de los adultos, será constante en los actantes infantiles durante todo el texto. Sin embargo, la práctica discursiva de Huck es justificante de la actancia de su padre. Huck apela a la suerte y la herencia de la suerte por parte de su padre. Para ocultar su identidad, mientras interactúa con los narcotraficantes, Huck utiliza una máscara que es un signo transpuesto de diversos textos transmediáticos: *Hulk* (Lee, 2003)². Hulk es un personaje que se transforma y obtiene una fuerza inaudita, un ser dicotómico que es un hombre “normal” y un superhéroe con una fuerza descomunal. Bajo este signo se esconde Huck cuando utiliza esta máscara para proteger su verdadera identidad y no ser raptada por los narcotraficantes. De igual forma, cuando Huck es trasladada con Rogelio a la fiesta, lleva un casco de béisbol para protegerse. Al ser el béisbol el deporte más popular de Estados Unidos, se interpreta que Huck está bajo la protección de signos originarios en la cultura estadounidense. Así es como Huck protege su identidad de la maldad mexicana (narcotráfico). Estos signos que protegen a Huck evitan que sea raptada o violentada. De tal forma, los signos modelizan la identidad dual que requiere Huck para su supervivencia y para que, posteriormente, pueda encontrar su libertad.

Función de las relaciones intertextuales

El dialoguismo de ambos textos se manifestará en la superposición de los signos libertarios y novoidentitarios de los personajes para encontrar su meta final. En ambos textos, la infancia busca superar el mundo de los adultos y encontrar su propio destino. Es este dialoguismo que contribuye a entenderlo, pues como menciona Bajtín

2 Si bien el personaje Hulk nació en la serie televisiva de 1978, su traslado transmediático a otros textos permite que utilicemos indistintamente a este personaje en uno u otro texto fílmico o literario. Como referencia, encontraremos a Hulk en Johnson (1978), Lee (2003), Leterrier (2008).

(1986): “El diálogo no es la antesala de la acción sino la acción misma” (p. 371). La novela de Mark Twain inicia con la voz de Huckleberry contando cómo fueron ricos con Tom Sawyer, personaje de la novela anterior de Mark Twain. Huckleberry es adoptado por la Viuda Douglas y el juez Thatcher considera que su adopción lo reintegrará a la sociedad. Sin embargo, Huckleberry no logra adaptarse. Su carácter rebelde es resumido en esta frase en el último capítulo de *Las aventuras de Tom Sawyer*: “Todo está tan horriblemente regulado que no puedo soportarlo” (Twain, 2018, p. 322). Huckleberry acepta volver con la viuda para posteriormente ser aceptado en la banda de Tom Sawyer. La relación de Finn con su padre es enunciada desde el inicio de la novela. Huckleberry será el acantate principal de la novela y sus acciones estarán dirigidas al escape. Una forma de búsqueda de huir del control en Huck son mostradas tanto en su actancia como en sus prácticas discursivas. La voz de Huck (práctica discursiva) cuestiona constantemente el *statu quo* y el ejercicio hegemónico que los ha llevado a esa circunstancia.

En *Star Wars: Episode IV, A New Hope* (Lucas, 1977) vemos por primera vez el uso de la espada láser, *lightsaber*. La espada es un signo que en este texto tiene una denotación de sabiduría, habilidad y coraje. Lo explica el personaje Obi Wan Kenobi cuando le entrega a Luke la espada:

Esta es el arma de un Caballero Jedi. Un arma más elegante para una época más civilizada. Durante miles de generaciones los jedi fueron guardianes de la paz y la justicia en la antigua república, antes de la edad oscura, antes del Imperio (Lucas, 1977).

En *Cómprame un revólver* Rogelio la utiliza para crear una conexión entre él y los niños. Los niños juegan en el campo de béisbol, cenan panqueques y Rogelio los entretiene utilizando una espada hechiza. Sin embargo, no es utilizada a lo largo del texto y solo aparece en esta escena. Por tanto, su connotación se modifica en este nuevo código: no es un arma para combatir o defender, sino para intentar unificar a la infancia con los adultos.

Otro signo que transpone Julio Hernández Córdón es el rostro del superhéroe Hulk convertido en una máscara. Hulk se transforma de un hombre tranquilo a un

superhombre con una fuerza y dimensiones descomunales. Hulk se transforma a partir de la rabia, del dolor y es esa máscara de rabia la que protege a Huck. Por tanto, la alteridad le permite hacer lo que la mismidad no. Igualmente, Huck utiliza un casco de béisbol para proteger su identidad. Considerando que es el béisbol el deporte más popular de Estados Unidos, podemos considerar que es un signo adicional que protege (transitoriamente) la identidad de Huck para salvaguardarla.

Así, la dialéctica entre alteridad y mismidad contribuirá a esta modelización de la identidad, pues la identidad no es sólo lo que diferencia a unos de otros, sino la formación de la persona. Huck apenas puede mostrar ciertos rasgos identitarios: género, rostro. Sin embargo, el nombre le pertenece no solo a Huck, sino es una herencia intertextual de Huckleberry. Huck por tanto es una transposición de Huckleberry, que ha sido trasladada/o a este mundo apocalíptico y distópico de *Cómprame un revólver*, en donde no hay mujeres o si existen aún, son encontradas y desaparecidas por los narcotraficantes y, por tanto, Huck tiene que convertirse simbólicamente en niño para su supervivencia. La modelización de esta búsqueda de identidad, está delimitada en primera instancia, en la supervivencia. Es la misma identidad que adoptaría, por ejemplo, un joven que busca adherirse a un grupo narcotraficante y tiene que matar para hacerlo, como lo menciona el filme *La libertad del diablo* (González, 2017).

Uno de los múltiples y cruentos testimonios lo resume: “los pilotos se enorgullecen por las horas de vuelo que tienen, aquí es que entre más muertos, más chavos...” (González, 2017). En contraposición a esto, Huckleberry y Huck, de manera no consciente buscan una pertenencia: Huckleberry ha buscado ser parte de la banda de Tom Sawyer, pero Huck ha buscado ser parte de una familia. Su práctica discursiva enuncia la nostalgia que tiene por la familia que hubo. Hacia el final de la película, el breve viaje por el río se puede interpretar como un momento de familia transitiva, justo como lo hace Huckleberry en el capítulo XVII. Huck pasa un tiempo casi familiar con el Jefe de los narcotraficantes. Sus diálogos evidencian que el Jefe busca adoptarla: “Jefe: El pelo crece, ¿tú por qué te lo cortas? Huck: Mi papá no quiere que lo tenga largo, tiene miedo que me roben. Jefe: [...] Ahora que estés conmigo, te lo voy a dejar crecer” (Hernández Córdón, 2018). Este diálogo nos hace entender que el Jefe se ha autodefinido como el nuevo padre de Huck, conformando así una familia

transitiva, lo mismo que hace Huckleberry Finn en el capítulo XVII de la novela. Empero, la transitividad de Huck tendrá un efecto dramático en la secuencia siguiente, pues el Jefe se queda dormido y los niños le alertan que es él quien cortó el brazo de su amigo Rafa. La decisión de Huck de matar al Jefe simboliza su inclinación por seguir perteneciendo al grupo de infantes, a la manada, a los que heredan el futuro sin padres y sin figuras autoritarias. Huck, así, ha heredado la sagacidad y fortaleza de Huckleberry.

La identidad que los personajes de *Las aventuras de Huckleberry Finn* y *Cómprame un revólver* utilizan la dualidad, en donde reside la supervivencia, se centra a cambio de género y/o nombre, pues son niños que aún no han desarrollado plenamente una personalidad en la que se puedan movilizar abiertamente. La libertad que busca Huckleberry es la libertad que de manera no consciente busca Huck. Huckleberry no solo no puede vivir con su padre o con la juez Thatcher o su tía Sally: no puede vivir en un ambiente civilizado, según sus propias palabras. De la misma forma que Huck, aún cuando su condición ha sido heredada, sus prácticas discursivas evidencian que no quiere ser esclavizada y rechaza esa vida: “¿Por qué no me quitas la cadena si estamos en la casa?” (Hernández Córdón, 2018). En el último fotograma de la película y gracias a las dualidades identitarias, Huck se ha convertido en un ente libre.

Por otro lado, encontramos otro signo que se transpone entre ambos textos: el río. En las circunstancias de ambos textos, el río tiene la connotación de libertad, por tanto, trasciende el código novela al código película. En *Las aventuras de Huckleberry Finn* simboliza la separación entre los estados esclavistas y los estados libertarios en el Estados Unidos del siglo XIX. En *Cómprame un revólver*, su connotación es el de la separación entre Estados Unidos y México, que para muchos migrantes centroamericanos y mexicanos, simboliza también una noción de libertad. Huckleberry Finn huye de la familia, de los adultos, de su propia identidad que es concretada por su género y nombre, para buscar ser parte en un grupo anónimo que le permita actuar con libertad, sin reglas y sin una estructura superior a ellos, como la de un Estado. En *Cómprame un revolver*, la consecuencia de la violencia narcotraficantil es la de la orfandad de Huck y su salvación consiste en terminar simbólicamente con el narcotráfico asesinando al Jefe, e integrándose a un grupo que de igual forma es anó-

nimo, pero cuyo propósito es la de reintegración (reunir a Rafa con su brazo, reunir a Huck con su padre). Una relación intertextual que modeliza es el uso de la bala como signo transpuesto. En *Las aventuras de Huckleberry Finn* Tom Sawyer lleva un amuleto consigo: una bala colgada al cuello. En *Cómprame un revólver* los niños buscan la bala porque es un tesoro, premio o trofeo que les recordará cómo han vencido al mundo de los adultos.

Conclusiones

Las relaciones intertextuales que hemos mostrado apelan a textos que han sido icónicos en la cultura cinematográfica hollywoodense y estadounidense. De igual forma, *Las aventuras de Huckleberry Finn* es considerada una de las novelas fundamentales de la literatura norteamericana (Dogan, 2014) y es la génesis inevitable del texto fílmico que hemos revisado. La intertextualidad que exhibe *Cómprame un revólver* conduce la connotación de elementos icónicos surgidos en la cultura estadounidense a ser protectores de la infancia, particularmente a Huck, la protagonista. Sin embargo, en el momento climático de la película, esta iconicidad no será suficiente para proteger a Huck. Si bien, durante el filme es la dualidad identitaria y los íconos estadounidenses (casco de béisbol, máscara de Hulk) quienes la protegerán, hacia el enfrentamiento final ya no serán suficientes. Por tanto, solo Rogelio, su padre, podrá salvar a Huck de la muerte. La protección simbólica de los EE. UU. es sólo momentánea, como ha sido la relación estatal entre ambos países. Hernández Córdón concluye así, de forma no consciente, que el padre biológico será el salvador de la vida de su hija. Empero y a pesar del descuido de los adultos, los niños en *Cómprame un revólver* buscan la reintegración: Huck quiere volver a su padre, Rafa quiere obtener su brazo de vuelta. Huck quiere volver a la familia núcleo, Rafa volver a su niñez.

En *Cómprame un revólver* es necesario el ocultamiento o metamorfosis de la identidad para salvaguardarse, tal como lo hace *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Huckleberry se hace pasar por niña, Huck por niño. Huckleberry se oculta en otros denominativos (Sarah Williams, George Jackson); Huck se oculta bajo símbolos de la cultura estadounidense. Ese será, para ambos, el método de supervivencia. Tangencialmente

los narcotraficantes también tienen identidades duales o que parecen ir modificándose. Los hombres utilizan los vestidos de sus víctimas, como pieles que usarían los cazadores, pero también como una modificación de su identidad. El mismo Jefe es nombrado por Huck como mujer y al cuestionarlo, él responde que es ambos. Empero, es en las apropiaciones de las intertextualidades que concluimos cómo funcionan para modelizar su identidad, la necesaria para su libertad. En la última imagen de la película, la acción de Huck es fundamental para envolver esta conclusión. Ella está jugando béisbol de manera imaginaria: se ha apropiado de una práctica cultural extranjera, del ícono estadounidense, pero sin bate ni pelota. De igual forma, el último plano es un guiño intertextual a *La Guerra de las Galaxias* (Lucas, 1977), cuando Luke Skywalker está despidiéndose de la casa de sus tíos, quien de alguna manera vuelve a quedar huérfano. Como el inicio de la aventura, tanto para Luke Skywalker como para Huck.

Así, la conclusión del filme es que la identidad de Huck ya no tendrá que ser metamorfoseable para poder encontrar la libertad que le ha sido violentamente heredada, pues la misma pandilla/grupo infantil la ha ungido como “La jefa”, devolviéndole su identidad femenina. Esta será pues una manifestación no consciente de la propuesta ideológica del autor: la infancia mexicana puede sobrevivir transitoriamente bajo el cobijo de los símbolos icónicos de la cultura estadounidense, pero serán ellos quienes deban alcanzar por *motu proprio* la libertad de su actual esclavitud.

Referencias

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra Romero, A. T. (2018). "Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México". *Culturales*, (6), p. 349.
- Belmonte-Grey, C. (2018). "Territorio y juventud en América central y México en el cine de Julio Hernández Córdón". *Comunicación y Medios*, (38), pp. 100-111.
- Dogan, N. (2014). *Teaching The adventures of Huckleberry Finn: a meta-ethnography study*. (Tesis de maestría). Bilkent University, Ankara, Turquía.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Gimenez, G. y Jiménez, R. (Coord). (2017). *La violencia en México a la luz de las ciencias sociales*. Ciudad de México: UNAM.
- Hernández-Córdón, J. (2019). *Cómprame un revólver*. México.
- Hernández-Hernández, Ó. M. (2019). "Cartografías de la violencia hacia menores migrantes en el noreste de México". *Methaodos, revista de ciencias sociales*, 7(2), pp. 213- 224.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Espiral Editorial.
- Leclaire, S. (2009). *Matan a un niño. Ensayo sobre el narcisismo primario y la pulsión de la muerte*. Buenos Aires: Amorrortu Editoriales.
- Lee, A. (2003). *Hulk*. Estados Unidos.
- Lucas, G. (1977). *Star wars IV: a new hope*. Estados Unidos.
- Pressaco de la Luz, C. (2020). "Entre narcoficción y cuento de hadas: la violencia vista a través de los ojos de la inocencia". *Interpretextos*, (23), pp. 9-26.
- Price, S. (2003). *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick Rutgers: University Press.
- Twain, M. (2019). *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Villalobos Alpizar, I. (2003). "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, enero-junio, (103), pp. 137-145.

**CUERPOS Y SUBALTERNIDAD. LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE “LA BRUJA DE LA MATOSA”
COMO CORPORALIDAD ANTE EL FEMINISMO Y SU REPRESENTACIÓN EN *TEMPORADA
DE HURACANES***

Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez

Introducción

Temporada de Huracanes (2017) es una obra de la escritora mexicana Fernanda Melchor, quien actualmente es reconocida dentro de la comunidad literaria como una de las escritoras contemporáneas que se valen de la ficción para representar en sus obras, esta suerte de exposición/resistencia ante muchas problemáticas y preocupaciones sociales, no solo vividas en su propio contexto geográfico, sino también a nivel Latinoamérica. Esta novela en específico presenta una narración cuya trama se desarrolla en un poblado ficticio de nombre “La Matosa”, en lo que podría ser la representación de un Veracruz de principios del siglo XXI, estrangulado por la despreocupación de sus gobernantes y los efectos colaterales de la famosa “Guerra contra el narcotráfico” iniciada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa para “combatir” al crimen organizado y los cárteles delictivos a lo largo y ancho de la República Mexicana. Ambas problemáticas desembocan, dentro de la narración, en los gritos de auxilio de los habitantes de La Matosa, ahogados y sumidos en la miseria constante en la cual habitan. El presente capítulo abraza la intención de exponer en estas líneas un poquito de los avances e investigaciones que he realizado en los últimos dos semestres acerca de la novela en cuestión, vislumbrando lo narrado en ella desde una lente preocupada por los efectos político-económico neoliberales en los lugares y las personas subalternas y/o periféricas dentro de este sistema capitalista que carcome la humanidad en el ser humano y precariza a todo aquel que se le opone.

En las páginas siguientes pretendo realizar un breve análisis de la construcción social que se representa en los espacios y los personajes de *Temporada de huracanes*, partiendo de su papel como corporalidades subalternas, sometidas a los despiadados efectos que el sistema capitalista ocasiona a los más relegados. Para ello, tomo como

énfasis principal la representación del personaje de “La Bruja de La Matosa” como un cuerpo subalterno inscrito en una pluralidad de modos dentro de las problemáticas de género y sexualidad del cuerpo; uno cuya categorización desemboca en una complejidad bellamente fascinante, pero también, cruelmente relegada y confinada a la marginación e incluso al olvido. Esta complejidad latente tanto en los personajes subalternos, como en los espacios marginales de la novela me permitirá profundizar en la constitución de ellos, respecto a su posición de “cuerpo” en el relato. Desde este ángulo, el cuerpo de la Bruja, personaje que atañe enfáticamente en este análisis, no solo es señalado por las costumbres sociales como un ente diabólico y de maldad, sino que también, permite abordar el tema de las múltiples violencias inscritas en los cuerpos y subalternidades que Melchor recrea en su obra.

Entendido desde los estudios culturales, el cuerpo se constituye como problema teórico y como herramienta metodológica, pensado además como el resultado de procesos históricos y de lógicas políticas. Es decir, “el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural” (Giorgi en Szurmuk y Mckee, 2009, p. 68). A partir de estas dos aristas, el cuerpo como concepto adquiere relevancia en el análisis presentado a lo largo de estas páginas, pues las corporalidades que residen en esta “temporada de huracanes”, son todas ellas en su configuración, el resultado del arrasador y despiadado pasado de La Matosa y de quienes han tenido origen en dicho lugar. Son el resumen de una historia que se fue creando desde que surgió La Matosa como lugar espacial en la novela, e incluso antes. Son el resultado de cierto sistema y cierta organización social, de cada ideología y de toda decisión tomada tiempo atrás, sin pensar antes en el impacto que tendrían a corto o largo plazo, en comunidades así: Matosas olvidadas y desterradas de las promesas progresistas de una era neoliberal.

La novela gira en torno al asesinato de una mujer a la que los habitantes de La Matosa solían llamar “Bruja”, pues la consideraban como tal y acudían a ella desde las prostitutas de la cantina del pueblo, el estrato más bajo de la marginada comunidad, hasta las madres desesperadas por sanar los malestares y enfermedades que podían presentar sus hijos repentinamente. El relato inicia narrando el momento en el cual

los muchachitos que andaban jugando cerca del canal de riego encuentran sin vida el cuerpo abyecto y maloliente de aquella a la que todos conocían como Bruja. Es a partir de ese hallazgo que se desarrolla la historia; narrando un sinnúmero de situaciones y sucesos que le ocurren a diversos personajes dentro de la trama. Muchos de ellos —en su mayoría femeninos o feminizados de alguna manera— son presentados en la narración como corporalidades subalternas que se encuentran siempre dependiendo de algo o de alguien más y a los cuales su condición marginal los obliga a tratar de sobrevivir en la precariedad y el desamparo, teniendo que aplicar en los demás la tan pronunciada “Ley del más fuerte”.

A diferencia de algunas novelas contemporáneas como *Trabajos del Reino* de Yuri Herrera, en donde “Lobo”, su personaje principal, encuentra la protección que necesita dentro del mundo del narcotráfico, y donde su jefe o “Rey” le proporciona “bienestar y cuidados” mientras permanezca bajo su mandato; en *Temporada de huracanes* los personajes jóvenes de la novela son adolescentes confinados al abandono total y su único “refugio” para olvidarse de la orfandad en la que perviven, es el estado de enajenación al que cotidianamente someten sus cuerpos: bajo el efecto de los estupefacientes que utilizan para “abandonar” por momentos su situación “real” y sentirse “bien” mientras la droga o el alcohol que consumen se los permite. Mientras, a consecuencia de ello, se desgastan cada día más y maltratan su cuerpo y su salud mental al grado de alucinar, de atacar a otros o atacarse a sí mismos gracias a la misma mierda que los llevó hasta ello. Esto último, como una suerte de acto de revelación en contra del sistema que los oprime, para acaso intentar salir de él y habitar un lugar distinto, en ese mundo de alucinación que recrean gracias a los narcóticos que se suministran.

Es en este ambiente permeado por la suciedad de los espacios, la vulnerabilidad y despojo de los habitantes y la evidente marginación del lugar, donde, mermados por la pobreza y el abandono, los personajes buscan resistir a la desprotección de un Estado ausente y se vuelven contra sí mismos; al enajenarse y desposeerse mediante las drogas, y contra los demás, al competir entre sí y dañarse como comunidad que son. Al llegar a creer que una Bruja que se dedica a ayudarles e incluso pagarles sus drogas, tiene guardado un tesoro escondido en su choza, al atreverse a matarla para

adueñarse del supuesto tesoro y huir “de todo y de todos en ese puto pueblo culero” (Melchor, 2017, p. 195). En medio de toda esa precariedad e individualismo que sufre La Matosa, el único personaje que se preocupa por los demás sin buscar a cambio algún beneficio propio es precisamente La Bruja, quien da remedios a los niños, hace préstamos a los jóvenes y ayuda a las prostitutas cuando necesitan alguno de sus brebajes para contrarrestar los males que les aquejan. La Bruja, a pesar de su noble labor como curandera o comadrona del lugar, es relegada a la soledad y atacada por los demás bajo el pretexto de la supuesta relación que tiene con el diablo para “conjurar sus hechizos”. De esta manera, la Bruja no solo es, por excelencia en su papel dentro del relato, un cuerpo subalterno, sino también una corporalidad en la cual se inscriben múltiples modos de violencia mediante una suerte de interseccionalidad que, ya sea por su condición de mujer sola, de su conocimiento acerca de las ciencias medicinales, de su “papel de Bruja”, o su abierta disidencia sexual como travesti, la posicionan en un lugar donde, tanto espacial como temporalmente, la obligan a la marginalidad exacerbada y que, pese a su resistencia en contra del sistema neoliberal que la condena, es cruelmente asesinada por las mismas personas a las cuales les ha brindado su ayuda.

En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010) Silvia Federici expone sus averiguaciones referentes a la subordinación de los cuerpos femeninos a merced del capitalismo. En sus estudios, refiere y defiende la “encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido: la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse” (p. 22). En este sentido “La Bruja de La Matosa” encarna este cuerpo femenino que, como Federici defiende en sus averiguaciones, se resiste a ser mermado por la opresión capitalista. Ella, en contraposición a la noción eurocéntrica, religiosa y patriarcal que nos vende la historia de los privilegiados referente a las brujas, ayuda a los marginados y desafía el mundo de capitalismo neoliberal que mantiene a su comunidad en tan inhumanas condiciones. ¿Qué hace este sistema entonces, para subvertir su labor y desacreditar su figura? Se apodera de su cuerpo adjudicándole un carácter diabólico y la limita a la maldad, a la herejía, al pecado, a la marginalidad. “Si alguna vez tuvo nombre

de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca” (Melchor, 2017, p. 13). En este sentido, *Temporada de huracanes* y su “Bruja de La Matosa” bien podrían recordarnos aquellos personajes medievales como *La Celestina* de Fernando de Rojas o “Un negocio con Juana García” del famoso *Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, en donde sus personajes femeninos, y principalmente aquellos que se oponen a la regla, son juzgados por sus acciones “desorientadas” o malignas y son catalogados como seres diabólicos o poseídos en los que recaen las culpas por los pecados y las malas acciones de una sociedad a la que una vez ayudaron y, contrario a agradecerlo, las mandan a la hoguera como las únicas culpables de todo. Tal cual lo dice el personaje de Juana García “¡Todas, todas lo hicimos, y yo sola lo pago!”, así, en una suerte de analogía, “La Bruja de La Matosa” es castigada con el vil feminicidio que Luismi y Brando cometen en contra de ella, cuando quienes acudieron a solicitar sus servicios para conseguir que Norma abortara fueron la propia madre del Luismi y la misma Norma, quien no quería ser mamá de un hijo que, dicho sea de paso, fue producto de una violación ejercida por su padrastro. Al igual que la célebre frase, en la novela fueron las propias mujeres quienes acudieron en su auxilio y por ser ella el individuo marginado y diferente, por ser la bruja del lugar, fue en quien recayó toda la responsabilidad de los hechos.

[...] y pasó aquello, pasó aquello, pasó aquello de que apenas podía sentir la fuerza de sus manos y pasó que no debió haberla golpeado tan fuerte a la pinche loca con la muleta cuando se dio la vuelta para salir de la cocina corriendo, y justo en esa parte del cráneo, carajo, porque de volada se fue para el suelo y todavía Luismi le entró a patadas en la cara, y ya después de eso no volvió a decir ni una sola palabra, ni siquiera cuando Brando le metió unos cachetadones para que confesara dónde tenía escondido el dinero; se quejaba nomás, y babeaba en el suelo de la cocina mientras la sangre le manaba de la herida y le empapaba los cabellos, y en chinga tuvieron que ponerse a buscar solos el tesoro (p. 202).

La escena anterior es el relato momentáneo del feminicidio cometido en contra de la Bruja, y aunque la descripción intenta hacer parecer el suceso como algo no

planeado, los dos adolescentes le arrebatan la vida sin piedad y violentándola incluso después de muerta. Destaco en esta parte de mi análisis que, más allá de la supuesta venganza de Luismi en contra de La Bruja por ser ella quien le dio el remedio abortivo a Norma, ambos adolescentes, Luismi y Brando, tenían un plan previamente organizado: “vamos este lunes, este martes, la próxima semana, y le caemos [...] Llegamos y tocamos la puerta y tú la convences de que nos abra la reja, y una vez adentro conseguimos la lana, prestada o chingada” (p. 200). Así, el asesinato cometido, fue un acto de violencia ejercida que, planeado o no, tuvo su origen en esa necesidad de los adolescentes por salir definitivamente de aquel “pueblo de mierda” (p. 199) y de la miseria que padecían a diario en él. Una miseria provocada por la opresión del capital, en donde ellos, los más relegados, en un acto de resistencia, consideran el crimen como su única opción de escapatoria.

Al igual que Luismi y Brando, La Bruja de La Matosa vivía en una continua disrupción en contra del sistema opresor y del estado ausente; de ese poder que al no estar presente se convierte en otra forma de violencia que subyuga con su ser difuso a los más necesitados de la comunidad. Tal como lo rescata García Canal en el *Diccionario de estudios culturales*, respecto a lo propuesto por Michel Foucault en su texto *El sujeto y el poder* (1982):

El poder es fuerza y relación. Es una relación de fuerzas. Es fuerza en relación con otras fuerzas, energía actuante que recorre el campo social de un punto a otro. No es una forma (p.e. el Estado) sino que se expresa en toda relación; no puede ser entendido como simple represión, no sólo prohíbe, sino que también incita, suscita, seduce, induce, facilita o dificulta, amplía o limita (p. 211).

De este modo, se entiende que la violencia, insertada en La Matosa como un modo de vida, forma parte de una cruel consecuencia en contra de las subalternidades representadas en la novela. Dicha violencia tiene que ver con la ausencia de poder que mantiene a la comunidad en un profundo letargo en el cual ignoran la gravedad de su situación y simplemente sobreviven, tratando un poco a ciegas de resistir a ese poder ausente. La forma de resistir que lleva a cabo la Bruja es ayudando a esos estra-

tos bajos de la comunidad. La Bruja ayudó a Norma a abortar precisamente porque la niña había sido abusada en el seno familiar y al descubrirla encinta, la familia la relegó al abandono y no hubo ningún tipo de institución que le brindara su apoyo. En este caso, se evidencia una violencia sexual en el cuerpo de Norma, una mujer, casi niña, que no sabía aún lo que significaban las palabras de su madre cuando a regañadientes la amenazaba con correrla de casa si ella “salía con su domingo siete”. La Bruja ayudaba también a las prostitutas del lugar porque el nacimiento de un bebé significaba para ellas, además de una aumentada pobreza familiar, la imposibilidad de seguir desempeñando su trabajo para sobrevivir frente a la ausencia voraz del Estado.

Todas estas violencias ejercidas sobre los cuerpos, principalmente femeninos de los personajes, culminan en lo que ya ni siquiera es una violencia sobre la vida, sino en un olvido violento del cadáver abandonado de la Bruja. Es decir, una violencia sobre la muerte.

Los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una mirada de culebras negras, y sonreía (p. 12).

La cita anterior describe el hallazgo del cadáver maltrecho de la Bruja, la repulsión que sienten los niños al encontrarlo y el claro ejemplo del horroroso final que tienen muchas mujeres en este México contemporáneo, donde al no importar la protección de sus vidas, mucho menos importa la recuperación de sus cuerpos, los cuales siguen siendo violentados y terminan en bolsas de plástico, peor que basura arrojada al vacío. Esos cuerpos víctimas de feminicidio y desaparición a los que hace alegoría el final de la novela, donde siendo ya irreconocibles y olvidados por el estado, como se representa a la Bruja, terminan abandonados y arrojados a una fosa común.

A esa todavía le caben unas veinte más, le respondió el viejo. El flaco soltó la carcajada: Lo mismo dijeron en Villa, Abuelo, y ¿ya ve? Tenemos que traerle los cuerpos para acá porque allá no caben. Las fosas del panteón parecen montícu-

los de pícher. El Abuelo nomás se le quedó viendo con los ojillos entrecerrados. ¿Por qué mejor no los entierran parados?, sugirió el güero, arrojando la colilla al fondo de la fosa. El pendejo lo decía en broma, pero el Abuelo sabía que aquello nunca funcionaba. Daban mucha guerra si no estaban acostaditos, bien acomodados el uno sobre el otro (p. 220).

Como acto de redención para los cuerpos respecto al maltrato y al olvido que sufren aún como cadáveres, el magistral final de la novela presenta un diálogo interno que el anciano celador de la fosa sostiene con los muertos:

Pero ustedes tranquilos, siguió diciéndoles, en un murmullo que apenas era más alto que un ronroneo. Ustedes no teman, no desesperen, quédense ahí tranquilos. El cielo se encendió con la lumbré de un rayo, y un estruendo sordo sacudió la tierra. El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa'siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero (p. 222).

De esta manera, el anciano les muestra una luz esperanzadora con la cual, a modo de milagro tal vez, ellos puedan salir del agujero y la miseria en la que siempre se hallaron. Si quisiéramos establecer una relación entre la mística o la santidad y la violencia, este final bien nos puede recordar la miserable muerte que sufrió el personaje de Santa, de Federico Gamboa, donde la violencia y la abyección a la que es sometido su cuerpo es el único modo de “purificar” su alma ante un Dios que nunca mostró piedad por ella y al igual que el Estado en la novela, permaneció siempre ausente. Al comienzo de la obra de Federico Gamboa se presenta, a manera de preámbulo, una carta que la protagonista; es decir, Santa, dirige al escultor Jesús F. Contreras, para pedirle que por medio de su arte la reivindique y le salve de sus pecados. La carta denota la mayor de las humildades y de manera magistral hace que su lector encuentre a través de sus ojos la compasión que tanto suplica la protagonista. Es imposible no conmoverse, pero, al mismo tiempo, resulta también imposible no pensar en la correlación que existe entre tan canónica obra y la novela aquí analizada.

Santa, al igual que La Bruja en *Temporada de huracanes* es esa Juana García que grita con todas sus fuerzas “¡Todas, todas lo hicimos, y yo sola lo pago!”, es ese cuerpo destrozado y violentado sin misericordia alguna por dos personajes claves en la trama: la sociedad o comunidad que le rechaza, y el podrido sistema que se aprovecha de su vulnerabilidad para descargar en ella los desechos, el horror y la culpa. Para que el personaje, llámese Santa o La Bruja de La Matosa, sea chivo expiatorio que pague por las culpas de todos los otros del sistema podrido del Estado ausente. Acá la carta:

No vayas a crearme *santa*, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las *Lescaut* o las *Gauthier*, por mi manera de vivir.

Barro fui y barro soy, mi carne triunfadora se halla en el cementerio.

Desahuciada de las *gentes de buena conciencia*, me cuelo en tu taller con la esperanza de que, compadecido de mí, me palpes y registres hasta tropezar con una cosa que llevé adentro, muy adentro, y que calculo sería el corazón, por lo que me palpitó y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima...

No le digas a nadie —se burlarían y se horrorizarían de mí—, pero ¡imagínate!, en la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada.

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas, y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...

Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta...? ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren...? Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!

¿Me quedo en tu taller...? ¿Me aguardas?

En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia. Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla llorarás conmigo. Ya verás como me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!

Hasta aquí, la heroína (Gamboa, 1903).

Al igual que en *Santa*, el anciano al que nombran “Abuelo” hacia el final de *Temporada de huracanes*, a través de su diálogo con los cadáveres de la fosa común, reivindica la vida y la muerte de todos ellos: al darles un lugar como ser humanos muertos y al darles una esperanza de “vida mejor” más allá de la muerte, al decirles que, por fin, ya todo pasó.

Temporada de huracanes es una novela que aborda magistralmente las problemáticas neoliberales de la sociedad actual, que recrea sin titubeo alguno los efectos colaterales más alarmantes del capitalismo y la noción de progreso fallido. Además, permite un análisis detallado de las distintas representaciones y estudios de las corporalidades humanas y la inscripción de la violencia en ellas, así como las manifestaciones de poder y sus consecuencias. La temática que aborda, al recurrir a esta suerte de alegoría mágico-religiosa en donde el personaje principal es presentado como “La Bruja del pueblo”, permite una comparación y recurrencia a textos canónicos que evidencian de igual manera esta presencia violenta del poder que es ejercido en los cuerpos subalternos desde mucho tiempo atrás en la historia humana.

Los personajes subalternos representados en *Temporada de huracanes*, en especial el de la Bruja, sobreviven como pueden ante el desamparo en el que los mantiene ese Estado ausente y muchos de ellos, en su intento por escapar de la orfandad, convierten su lucha en un cúmulo de violencias que, contrario a generar soluciones reales a las problemáticas vividas, convierten la situación en un túnel sin salida; un túnel donde, al igual que en el narcotráfico, “matar o morir” es la opción única y definitiva. Es decir, únicamente individualizando la vida propia y poniéndola por encima de la de los demás, es que, olvidados de la sociedad, los subalternos del mundo pueden huir del precario destino al que se les condena. En relación a esta marginalidad y suplicio en la novela, el feminismo o esta lucha de las mujeres por ser tratadas

con equidad y no ser violentadas, toma fuerza en la actualidad y, desde mi opinión, *Temporada de huracanes* es un retrato a colores vivos que grita que el sistema es demasiado injusto para con los subalternos, sí, pero que dentro de esa subalternidad existe un estrato social más marginado aún que todos los otros: las mujeres; y sobre todo aquellas que se salen de lo que la sociedad, el Estado y el sistema han puesto como “La Norma”.

Referencias

- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2ª ed.
- Foucault, M. (1991). *El sujeto y el poder*. España: Carpe Diem Ediciones
- Gamboa, F. (1903). *Santa*. México, D. F: Nuevo talento.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

EL FEMINISMO Y LA FOTOGRAFÍA EN LA OBRA DE JO SPENCE

Gabriela Barragán Campos

Introducción

Este artículo presenta a grandes rasgos, algunas ideas y propuestas de la fotógrafa Jo Spence, y que hizo extensivas para otras mujeres. Si bien es considerada como una artista o fotógrafa feminista, ella no solía designarse de esa manera, ni como “artista”, ni solía adjetivar su obra como “feminista”. Esto presenta un punto importante para especular y reflexionar sobre la relación entre arte y feminismo. Este texto busca un acercamiento general a sus planteamientos que podrían considerarse como transdisciplinarios, al ir de lo personal a lo político y situarse más allá de todo academicismo o planteamiento clásico de la fotografía como arte.

Presentación / Discusión

Jo Spence fue una fotógrafa, activista, educadora y escritora, feminista y socialista, que nació en Londres en 1934. Es considerada, además, una figura clave en los debates sobre la fotografía, el feminismo y la crítica de la representación en la escena fotográfica británica de los años setenta y ochenta (Edge, 2011; MACBA, 2005). Sus fotografías son conocidas por cuestionar los modos normativos de representación en torno al género, la clase y la sexualidad. Su obra y su pensamiento explora de una manera inusual y aguda “lo personal es político” en cruce con las imágenes, las prácticas y los discursos fotográficos, y en este sentido algunas de sus propuestas tuvieron como propósito ser accesibles no sólo a un público espectador más amplio que el que asiste a un museo, sino ofrecerlas como herramientas para que se las apropiasen mujeres y/o cualquier otro grupo, colectivo o comunidad que se considere al margen de la “Historia”. Así lo expresaría Spence (1988)¹:

Si queremos realmente democratizar la producción de significados en imágenes,
necesitamos darnos cuenta de que todas estas prácticas que están al alcance de los

1 La traducción es nuestra.

profesionales —desde el fotógrafo retratista de barrio, pasando por la fotografía publicitaria y llegando hasta la fotografía artística de vanguardia de imagen y texto— se pueden llevar a la sala de la casa (p. 214).

¿A qué tipo de prácticas se refiere Jo Spence? Un libro poco leído, en el que aparecen como editoras la misma Spence y una colaboradora suya, Joan Solomon, *What can a woman do with camera?* (1995) —ver *figura 1*—, anuncia desde su nombre el eje que atraviesa todas sus propuestas: usar la cámara y las imágenes como un medio para cuestionar cómo se ve y se mira, cómo registramos y recreamos los vínculos entre “lo personal y lo político” a través de las imágenes fotográficas que creamos. El texto responde, a través de pequeños ensayos fotográficos de diversas mujeres, porque es importante que se desarrolle esta perspectiva crítica no solo ante las imágenes fotográficas de los medios de comunicación, sino sobre todo ante las imágenes cotidianas que construimos y/o hacemos circular, las de la familia, los viajes. El propósito de este cuestionamiento es explorar y encontrar maneras alternativas de relatar y mostrar lo personal con la intención de alcanzar paulatinamente una perspectiva más amplia sobre los factores políticos, culturales o sociales que influyen o estructuran nuestra historia y cómo ésta es estructurada en el campo social de las imágenes.

El fundamento de su propuesta tiene que ver con el reconocimiento de que, es en el espacio de la representación donde se dirimen los modelos de construcción de identidad individual y colectiva, y donde se definen los distintos modos de relación. Ahí mismo radica la posibilidad de establecer nuevos modos de experiencia y de vinculación con los otros; por eso resulta fundamental “construir nuestras propias imágenes”, deconstruir las imágenes que han sido creadas desde una visión androcéntrica, y revelar otras, creando así una forma de resistencia, concibiendo una historia alternativa a la que durante siglos identificó el mundo y sus representaciones, y que negó a las mujeres el derecho a representarse, tanto social y políticamente, como en el sentido de crear sus propias imágenes. El libro reconoce además, entre líneas, la relación paradójica de las mujeres y la fotografía: un medio que ha creado nociones fijas, limitantes u objetivantes del género y la identidad, también puede ser usado al servicio de la autoexploración y la transformación personal y colectiva.

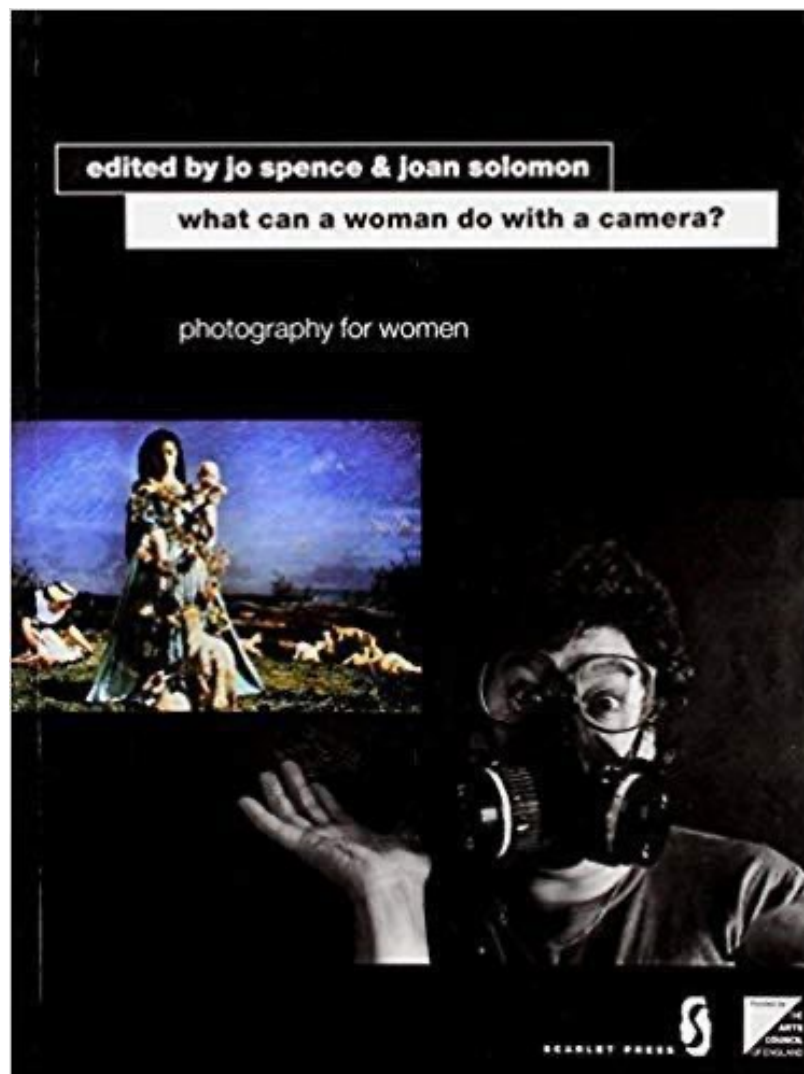


Figura 1. Portada de libro

Solomon J. y Spencer J.(Eds.) (1995) *What can a woman do with a camera?*
Scarlet Press

Las principales prácticas que se perfilan en el libro *What can a woman do with camera?* (1995), son aquellas en las que se hace más evidente la posibilidad de construir un puente que vaya de lo personal y cotidiano, a lo político y público, y/o que permitan otra comprensión de lo personal a partir de lo social. Además, reflejan el tipo

de exploraciones que Spence realizó en su propia vida y obra, partiendo de sus inquietudes personales: las autobiografías visuales y la desarticulación/recreación del álbum familiar, las foto-narraciones en la vivencia de una enfermedad y proyectos comunitarios que pueden apreciarse como un reflejo de las dinámicas semejantes a las que se daban en las reuniones de los grupos de autoconciencia del movimiento feminista en la década de los setenta, en los que, a partir de compartir experiencias personales e íntimas, o vivencias cotidianas, se descubrían poco a poco, patrones o aspectos comunes, tejiéndose ideas para pensar de forma alterna, los problemas sociales y políticos que eran excluidos de la teoría política “clásica”.

La vida de Jo Spence, inseparable de su obra, quehacer artístico y legado, puede comprenderse como una propuesta que está enmarcada en las prácticas artísticas que nacieron a mediados de la década de los setenta, en un primer momento en Inglaterra y Estados Unidos. Estas prácticas, con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político, y los movimientos sociales que se expandieron en la década siguiente, alcanzaron niveles masivos de difusión e institucionalización en la década de los noventa (Felshin, 2001).

Parte de su quehacer como “educadora de la fotografía”, una expresión que ella usó para autodefinirse, coincide parcialmente con algunas de las características que Nina Felshin (2001) considera para el “arte activista”, pero que, en el contexto de las ideas de Jo Spence, podríamos proponer trasladarlas al campo de la fotografía para conceptualizarla como una práctica cultural activista. Este tipo de práctica activista (ligada a una forma alternativa de conceptualizar el arte) podría definirse a partir de los siguientes aspectos:

1. Su propósito no es producir un objeto final. Más bien, su sentido se fundamenta en el proceso mismo de realización, participación y recepción.
2. Suelen desarrollarse en espacios ajenos a los contextos institucionales del arte y la cultura.
3. Pueden estar conectadas con movimientos sociales y así, involucrar en su proceso a organizaciones comunitarias o educativas, o a otros grupos activistas.

4. Pueden también identificarse por darle prioridad al trabajo colaborativo como una forma primordial de participación y auto-representación individual y colectiva, aprovechando los medios de comunicación para un alcance más amplio (Pieroli *et al.*, 2012). Así, lo personal se convierte en político y la transformación puede detonarse, “incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública” (Felshin, 2001).

Los rasgos de estas prácticas activistas, que pueden sintetizarse por su énfasis en el proceso y la promoción de la participación como medio de auto-representación y auto-expresión individuales y colectivas, y su presentación y realización fuera de los espacios institucionales de exhibición del mundo del arte, son precisamente fundamentales porque –más allá de expandir creativamente las fronteras entre el arte o la fotografía, y los espectadores, o de redefinir el mismo rol o concepto de artista– tienen como trasfondo una vocación y búsqueda auténticamente inclusivas y democráticas, es decir, surgen, en términos de Felshin (2001), como “una nueva forma de política”, que intentó ser incluyente de todas aquellas personas y comunidades que no tenían voz y que exigían ser escuchadas.

Como referencia histórica en la obra de Spence y para entender esta forma de concebir la práctica fotográfica, fue en el año de 1974, que Spence inició junto con su socio y colaborador Terry Dennett, el *Photography Workshop*, convirtiendo una vieja ambulancia de hospital en un cuarto oscuro móvil para ofrecer talleres, información y asesoramiento a grupos comunitarios de todo Londres, investigando el rol que tienen las imágenes en la construcción de las identidades personales y colectivas. Y en el mismo año cofundó con el mismo Dennett, el colectivo *Hackney Flashers* —ver *figura 2*—, integrado por nueve fotógrafas y dedicado a explorar el trabajo no remunerado de las mujeres.

En este sentido vale la pena destacar que, este tipo de propuestas tenían como propósito reemplazar la mirada autoral del “fotógrafo” con una mirada mucho más interdependiente y democrática. Si bien Spence, al inicio de su carrera no fue consciente de las implicaciones políticas de la fotografía, poco a poco llegaría a considerar que en todo acto de fotografiar hay una relación de poder. De ahí que llegara a afirmar:

no solo necesitamos usar la fotografía para visibilizar aquello de lo que no hablan quienes tienen el poder [...], sino que solo usando la fotografía para formular nuevas preguntas podremos entender la negación sistemática de la realidad y las fantasías de grupos e individuos que tienen mucho que decir y que han sido silenciados, o que aún están luchando por hablar (Spence, 2006, p. 15).



Figura 2.

Hackney Flashers (ca. 1975). *Sin título* [Fotografía de registro.] ©Hackney Flashers

<http://hackneyflashers.com/archive/>

Jo Spence ¿educadora o artista de la fotografía?

Conviene aclarar —de acuerdo a lo dicho en el apartado anterior— que, aun cuando Spence no se consideró en sentido estricto una “artista”, su obra sí es valorada actualmente dentro del campo del arte “institucional”. Si Spence se sintió incómoda

con el título de “artista” fue no solo porque sus propuestas emergieron en un contexto radicalmente crítico con las normas y valores tradicionales del campo del arte, sino también porque Spence era especialmente consciente de sus implicaciones y limitaciones. Un catálogo de una exposición póstuma lo demuestra indirectamente cuando afirma que Spence antepuso el proceso a la fotografía como mero objeto o registro, y la colaboración, la colectividad y el diálogo a la autoría heroica y, sobre todo, que prefirió la generosidad —hacia ella misma y hacia los demás— a la búsqueda de cualquier ambición creativa singular. Además, aun cuando Spence era muy hábil para argumentar, se alejaría de la teorización académica de la fotografía, prefiriendo una exploración experimental y biográfica de las ideas (Pieroli *et al.*, 2012).

Además Spence se resistió a cualquier noción de fotografía feminista o socialista como estilo de creación durante su carrera. De hecho, ella prefería usar el término “educadora de la fotografía”, “trabajadora cultural” o “francotiradora cultural”, cuando se describía a sí misma. La historiadora Patrizia Di Bello afirma que la idea de considerarse una “francotiradora cultural” tiene que ver con que ella era consciente de que por sí sola no podía cambiar una cultura. Pero, como una “francotiradora”, lo que podía hacer era utilizar sus habilidades con la cámara, con las palabras y con la gente, para apuntar a ciertas áreas culturales específicas que, en cierto sentido, podía debilitar y abatir (HENI Talks, 2018).

Creemos además que la obra de Jo Spence representa en cierta medida lo que Walter Benjamin (2004) entendió por la expresión “el autor como productor”, ya que esta fotógrafa propuso, o al menos intentó, crear una nueva forma de experiencia y conocimiento a través de las imágenes y ciertas prácticas fotográficas que hasta ese momento no eran visibles o habían sido censuradas por las instituciones y/o los medios de comunicación. Spence las llamó *contrafotografía* (ya que aquello que ella planteó fue una especie de contrapeso a las convenciones del discurso fotográfico y a los modos estereotipados y naturalizados de ver), y a través de ésta intentó incomodar, interrogar y activar a los posibles espectadores para convertirlos en agentes críticos que pudiesen intervenir el campo de la política y la cultura. (Benjamin, 2004; Didi-Huberman, 2008; Pollock, 2013; Spence, 1995). Así, fue “autora” y “productora”

en la medida en que traspasó “la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir, de la toma de partido y de la pura creación” (Didi-Huberman, 2008).

En 1985, en una conversación con el público de una exposición suya retrospectiva, le preguntaron si se veía a ella misma como una artista, a lo cual ella respondió²:

Cuando era una estudiante madura en el Polytechnic of Central London en un curso de licenciatura de arte, tuvimos un montón de conferencias sobre la historia del arte, como resultado de lo cual decidí que era una fotógrafa y no un artista. Si a veces me ayuda a conseguir una pequeña subvención llamándome artista, por supuesto que lo haré. Finalmente me llamé a mí misma fotógrafa educativa, sea lo que sea que la gente crea que signifique. Fue una forma de salir del problema. Luego está la otra palabra, “feminista” o el feminismo como estilo de fotografía. Uno podría pasarse los próximos cien años intentando explicar que no es un estilo, sino que tiene que ver con un conjunto de ideas. Aunque soy feminista y socialista, no soy una fotógrafa feminista o socialista porque no creo que se pueda hablar de fotografía en esos términos (Spence, 1988, p. 204).

Esto deja ver que si Spence separó su exploración, experimentación y quehacer fotográfico de las ideas y las teorías que la influyeron, fue tal vez precisamente por su compromiso con personas y grupos marginales (ver *Figura 3*).

2 La traducción es nuestra.



Figura 3.

Dennet A. (s.f). *La política en perspectiva*. [Fotografía directa del libro].

(Solomon y Spencer, 1995, p. 100)

Toda esta habladuría sobre la igualdad para las mujeres me hace reír. ¿Igualdad con quién? Me senté una noche y me di cuenta de que había estado lavando toallas dos veces por semana durante 55 años. He calculado que esto suma un total de 5,280 toallas. Cuando trabajaba en una lavandería en Essex, lavábamos sábanas todo el día. No tengo ni idea de cuántas lavamos entre nosotras, pero ésta es la única foto de mí en el trabajo que tengo [pie de foto original]. Alice Denett (Solomon y Spence, 1995, p. 100).

Este punto es interesante porque aun cuando Spence consideró que no se podía hablar de fotografía en “esos términos”, lo cierto es que el tipo de prácticas que fue creando sí tuvieron influencia en artistas que están vinculadas al movimiento y pensamiento feminista; finalmente, su trabajo tiene la potencia de desmontar estereo-

tipos, clichés y falsas creencias que han limitado históricamente la vida de muchas mujeres. ¿Se podría hablar de “fotografía de mujeres”? Parafraseando a Griselda Pollock (2013) cuando habla de arte, se podría afirmar que cuando se habla de una exposición de “fotografía de mujeres”, el criterio puede dar la apariencia de responder a una cuestión puramente genetal, y en general —como un principio compartido por la crítica feminista del arte— no tendría por qué haber algo en común en la obra producida por mujeres (aunque llegue a haber coincidencias temáticas). Sin embargo, afirma Pollock, sigue siendo imperativo introducir el término, aunque solo sea para que se sepa que hay —en este caso— fotografía hecha por mujeres. En su autobiografía visual, Spence afirmaría³:

Este trabajo se fundamenta en una política compartida de feminismo y desmitificación de la práctica fotográfica. Como feministas, damos por sentado que las imágenes dominantes actuales de las mujeres deben ser cuestionadas continuamente y, si es necesario, impugnadas, pero consideramos que la noción de imágenes “positivas” es limitada, ya que ignora cómo se construye el significado o se produce la subjetividad. Preferimos explorar la construcción más dinámica de las imágenes para entender el cruce entre lo que nos parece personal como individuos, y lo que es público y tiene una amplia circulación. Para las mujeres, la cuestión de la mirada y la toma de imágenes está determinada por la cultura dominante. Los que crean, hacen circular y se apropian de los procesos de producción de imágenes, definen y controlan sus significados. Junto con otras personas, intentamos reinventar y luego reclamar el placer de mirar de la producción y circulación de imágenes. Esperamos que mujeres de otras razas, edades, sexualidad y clase social se comprometan con este proceso basado en la ayuda mutua (1988, pp. 173-174).

Este placer de mirarnos que reclama Spence, y no quedándose sólo en las imágenes reivindicativas y “positivas”, sino invitando a explorar continuamente como construimos nuestras imágenes, se mantiene como una necesidad en la época actual en

3 La traducción es nuestra.

la que se producen y hacen circular millones de imágenes estereotipadas. Más que una conclusión, la obra de Spence permite además seguir dialogando y discutir la tensión en la relación entre “arte y feminismo”, “arte y fotografía”, y “fotografía y mujeres”.



Figura 4.

Spence J. (1978-1979) *Beyond the family album*.

Colección MACBA. Fundación MACBA. Obra adquirida gracias a Terry Dennett.

© Jo Spence memorial Archive London. 2021.

<http://www.macba.cat/es/arte-artista/spence-jo/beyond-family-album>

Referencias

- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca. (Original publicado en 1934).
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado libros.
- Edge, S. (2011). "Jo Spence". En Gaze, D. (Ed.). *Concise Dictionary of Women Artists* (pp. 629-631). Routledge.
- Felshin, N. (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Universidad de Salamanca.
- Heni Talks [HENI Talks]. (22 de junio de 2018). *Jo Spence: The Feminist Photography of a Cultural Sniper* [Archivo de video]. [Consulta: 28 de agosto de 2021]. Vimeo. <https://vimeo.com/276478650>
- MACBA. (s.f.). *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta*. [MACBA Consulta: 5 de mayo de 2020]. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/jo-spence>
- Pieroli, P., Scotland, J., Shelley, L. y Vasey, G. (2012). *Jo Spence: Work (Part I y II)*. SPACE/Studio Voltaire. <https://www.studiovoltaire.org/exhibitions/archive/jo-spence-work-part-ii/>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.
- Solomon J. y Spence J. (Eds.) (1995). *What can a woman do with a camera?* Scarlet Press.
- Spence, J. (1988). *Putting myself in the picture. A political, personal and photographic autobiography*. The Real Comet Press.
- Spence, J. (1995). *Cultural sniping. The art of transgression*. Routledge.
- Spence, J. (2006). *La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. https://img.macba.cat/public/document/2020-02/qp_03_spence.pdf

LIBRO-ARTE. NARRATIVAS TIPOGRÁFICAS CONTEMPORÁNEAS

Sandra Ileana Cadena Flores

Introducción

Teniendo en cuenta el vasto universo del libro-arte y los procesos experimentales como parte de la pertinencia y posibilidades creativas que brinda la tipografía como elemento narrativo dentro del libro-arte tipográfico, precisamos tres ejes temáticos que ofrecen una multiplicidad de formas en las cuales podemos desarrollar procesos creativo-experimentales a través de narrativas. El primero de ellos consiste en la *narratividad y secuencia*, el segundo corresponde a las *características visuales y textuales* y por último, el tercero a las *formas variables*. Cada uno de ellos los abordaremos mediante el estudio e identificación del trabajo experimental y conceptual de diferentes creadores y artistas, con la intención de identificar particularidades creativas dentro de sus composiciones artísticas, sus procesos técnicos y, finalmente, el trabajo conceptual implementado para lograr los resultados artísticos en las obras que conforman el presente estudio.

Primeramente, hay que enfocarnos en obtener información para identificar y registrar el origen, la evolución y desarrollo desde el punto de perspectivas históricas, técnicas y creativas en relación a la tipografía como al libro-arte y, consecutivamente, nos enfocamos en el comportamiento que pueden tomar la tipografía y las diferentes formas de representación de los textos o lenguaje gráfico a partir de los ejes antes mencionados dentro del libro-arte tipográfico. Estimando a la experimentación como recurso primordial en nuestras áreas de desarrollo profesional y académico, con la intención de beneficiar el desarrollo de los procesos creativos en el campo del libro-arte.

Narratividad y secuencia

Adentrándonos en el mundo de la tipografía, es conveniente destacar que ésta es un elemento de comunicación en sí misma, más allá de emplearla como un recurso de comunicación textual, tal y como aprendimos a utilizarla desde nuestros comien-

zos con la práctica de la lecto-escritura, mediante la enseñanza que recibimos. Por lo tanto, los primeros acercamientos con la tipografía provienen desde la época de Gutenberg, sin embargo, hoy en día existen varias concepciones del término, por ejemplo, una de ellas es la relación con el proceso de impresión directamente. Otra es que la palabra tipografía alude al conjunto de caracteres alfanuméricos que conforman un mismo estilo de letra y, finalmente, al referirnos a tipografía de manera individual nos estamos refiriendo a una letra de las que conforman nuestro alfabeto, siendo esta última concepción la que consideraremos para abordar el presente apartado.

El término en cuestión es comúnmente conocido como letra, y utilizado de manera textual básicamente. Según la RAE (2019), la letra es “cada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma”. Ya que, inicialmente, nos relacionamos con esta de manera individual, al conocer su forma y estructura; es decir, el cuerpo de cada una de las letras que conforman nuestro alfabeto. Posteriormente, fuimos conformando sílabas y luego palabras, hasta crear oraciones más complejas para poder comunicarnos, concibiéndola como un recurso de comunicación textual que con el pasar de los años ha conservado su significado fonético y, como signo alfabético en conjunto con otros signos, conforman el lenguaje en los diferentes idiomas y culturas.

Empero, la tipografía cuenta con una cantidad inconmensurable de bondades en su propio cuerpo, porque más allá de que cada tipografía o letra tiene una forma definida como elemento textual, el cuerpo de la letra ejerce independencia en su propia estructura, permitiendo integrar significados y temáticas de manera conceptual mediante la plasticidad que el propio cuerpo tipográfico posee. Siendo ésta la labor del diseñador tipográfico desde el momento en que proyecta su diseño, con la plena conciencia de que se podrá expresar plásticamente mediante el tratamiento del cuerpo tipográfico y, por lo tanto, la disposición de dicho cuerpo dentro de los fines del libro-arte puede expresar infinidad de sentimientos o emociones a través de una narrativa determinada por el autor. En tanto, la creatividad en el diseño a través del cuerpo de la letra se conjunta con las libertades que el arte ofrece. Por lo anterior, destacamos las palabras de De Rueda (2012) al concebir el cuerpo de la siguiente manera:

El cuerpo es y ha sido objeto de representación, dispositivo de mediación y materia de construcción en las artes, las ciencias y las tecnologías. Se puede comprender como un campo de batalla, un arma, un laberinto, una superficie porosa, una interfaz básica, compleja y originaria, un medio de conexión entre el interior y el exterior. Vehículo de todos los sentidos, prótesis, mediación entre lo material y lo inmaterial, contenedor y contenido, forma de lo visible e invisible, límite, caja, casa (p. 17).

Hoy día existen infinidad de fuentes tipográficas que han sido creadas para diferentes fines y funciones dependiendo de las necesidades de comunicación, esto hablando en el plano del diseño gráfico donde todo lo que se produce tiene una finalidad específica y la posibilidad de expresarse por su propio cuerpo. En palabras de Temperley (2011), en este sentido “el cuerpo es el centro articulador de la obra en su aspecto vincular, y lo corporal atraviesa e integra el discurso como un referente temático, pero también, en tanto su ser tangible, como soporte del movimiento” (p. 45).

Por lo tanto, la tipografía expresa continuamente una idea que no tiene que ser textual, sino visual, es ahí el punto clave para la narratividad tipográfica, porque gracias a ciertos trazos y rasgos que definen su cuerpo, la información queda plasmada simbólicamente y de manera sutil nos remite a un tema determinado, yendo más allá de su aplicación gráfica en cualquier objeto de diseño. No obstante, existe otra faceta interesante de la tipografía en la que se permite un diferente grado de expresividad, es decir, expresar de una manera más libremente determinada, no solo por la estructura corporal de la letra sino por su tipo de representación, disposición y tamaño de la misma dentro de un soporte o espacio bidimensional o tridimensional. En este caso particular, nos referimos al libro-arte tipográfico contemporáneo. Para hablar de ello, es inevitable hacer presente las palabras de la investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, María Giovine Yáñez, quien menciona lo siguiente en relación a las letras y su carga simbólica:

Siglos después de la aparición de la imprenta, los poetas franceses *Stéphane Mallarmé* y *Arthur Rimbaud* exploraron el valor simbólico de las letras y, en 1897, el

autor de *Un tiro de dados* generó un texto que revolucionaría el mundo de la literatura, en el que la tipografía adquiere el estatus de signo, deja de ser un medio y se convierte en sentido (Giovine, 2019, p. 336).

Retomando a Stéphane Mallarmé, un innovador literario que empleó la letra como elemento simbólico dentro de la página, creando una nueva configuración visual, y María Giovine plantea la letra como elemento con vida propia y no un transmisor de un mensaje textual como anteriormente comentamos. Es decir, al momento de tomar la letra como un elemento de construcción visual dentro de la página de un libro o un soporte, remitiendonos esencialmente al libro-arte tipográfico como soporte, en sus diferentes concepciones, ésta tiene infinitas posibilidades de comunicar y narrar por sí misma historias y temáticas dispuestas por el artista, creador o diseñador de la obra.

En el caso particular de la imagen posterior (figura 1), existe dentro del formato un elemento único narrativo, y es la letra «K» minúscula únicamente, misma que está dispuesta sobre un formato cuadrado y blanco en su totalidad, la letra está representada con una estructura cilíndrica y curvada en los vértices de su cuerpo, trazos que por sí solos connotan suavidad y docilidad, además, de un cuerpo lineal que podríamos catalogarlo dentro de la familia de *palo seco*. La autora de dicha representación manejó el cuerpo de la letra de tal manera que esta refleja el concepto establecido, la pereza, creando una «K» que se desvanece y solo se sostiene en una pared simulada por trazos simples, haciendo parecer una letra cansada que casi le es imposible sostenerse. Así pues, la letra funge como recurso narrativo dentro de una página, en la cual nos puede contar una historia, una situación o expresar una sensación sin ningún otro elemento que la propia letra, ayudada con algunos trazos que enfatizan el significado del concepto.



Figura 1. Rocío López Ríos. *Pereza* (ilustración), 2019. Fuente: Sandra Cadena.

Otro ejemplo es la representación de la obsesión (figura 2), por medio de la letra «I» minúscula, con remates correspondiente a la familia de las *romanas*, la cual, gracias a los remates que posee podemos apreciar una estructura sólida y con un marcado grado de fortaleza, la representación del cuerpo de la letra está totalmente saturado, creando una plasta y proyectando mayor peso visual. La disposición del cuerpo se inclina hacia la observación de un punto, otro elemento textual, sin embargo, aquí se empleó como el punto central en el cual el elemento de mayor jerarquía como es la «I», que se obsesiona viéndolo y estando sobre él.



Figura 2. Gerardo Lizcano Rodríguez. *Obsesión* (ilustración), 2019. Fuente: Sandra Cadena.

Consecuentemente, estas transformaciones nos llevan, seguramente, hacia nuevas conexiones que posibilitan la experimentación de nuevas sensaciones y nuevas conformaciones corporales, las que propician para su comprensión otras categorías perceptuales, cognitivas y anímicas. Es entonces un tiempo de transformación del cuerpo en materia activa (De Rueda, 2012, p. 18).

Por lo tanto, mediante el cuerpo de la letra se hace presente una narrativa visual y dependiendo lo que se quiera comunicar, es posible crear una secuencia entre los elementos tipográficos, así como en las páginas que conforman el libro-arte tipográfico. Tiene mucho que ver cómo se trabajan las estructuras tipográficas y, dependiendo la temática a tratar, cómo se conceptualiza con elementos muy sencillos en su estructura. Lo anteriormente expuesto, explica los motivos por los cuales concordamos con la opinión de Muñoz (2012), al decir que la práctica artística:

Puede ser entendida como “ejercicio” en el acto de hacer, que construye y deconstruye, un proceso que opera sobre la base de la prueba y el error en donde cada obra parece una resultante inacabada. En este caso el Arte vendría siendo un espacio de producción de procesos, una herramienta de conocimiento y reflexión frente a un problema como razonamiento estético (p. 112).

Sin embargo, lo anterior no establece que todas las representaciones son sencillas, solo los elementos tipográficos son sencillos en su estructura original, pero estos pueden variar considerablemente de acuerdo a la representación y tratamiento mediante las técnicas empleadas para su representación y producción artística, alcanzando una contundente narrativa dentro del libro-arte tipográfico.

Características visuales y textuales, Ulises Carrión y Johanna Drucker

Dentro del libro-arte en general y del libro-arte tipográfico, puntualizando el tema que nos compete, se presentan oportunidades de generar composiciones conceptuales que permiten abonar a las posibilidades de expresión y comunicación de temas diversos, esto dicho, no simplemente por el hecho de pensar que se pueden concebir nuevas composiciones a partir de la letra, sino en un sentido perceptible vi-

sualmente y sobre todo materializando elementos de peso compositivo, tipográfico y visual. Casos destacados en la segunda mitad del siglo XX, son las obras de los artistas Ulises Carrión y Johanna Drucker, ambos con el antecedente marcado por las vanguardias, donde por medio de la letra se recreaban representaciones de la realidad o sucesos relevantes, a partir de la disposición de todos y cada uno de los elementos que integraban la página, como los creados por Marinetti y Depero en su tiempo.

El punto es que, décadas más tarde los artistas en cuestión llegaron a establecer nuevas formas de expresión artística, basadas en la experimentación y una necesidad trazada por la búsqueda de nuevas formas y posibilidades de comunicar. Ambos casos, estrechamente ligados con la poesía visual, y por lo tanto, el abordaje de sus obras presenta atractivos detalles plásticos, principalmente la obtención de resultados importantes hablando tanto plástica, visual y comunicativamente. Para el abordaje de las obras que conforman el presente apartado, consideramos pertinente partir del establecimiento de la definición y acción del conceptualismo de una manera clara y concreta, ya que fue la época donde las prácticas artísticas de dichos creadores comenzaron a desarrollarse.

Con relación al conceptualismo, el artista Felipe Ehrenberg (2014)¹ lo considera y explica de la siguiente manera:

-
- 1 Felipe Ehrenberg: Felipe Ehrenberg (1943 – 1917), fue un artista y editor conceptual, que artísticamente formó parte de la transición del modernismo al posmodernismo mediante la teorización del arte a través del conceptualismo, como el lo refirió durante una su charla en el Museo Jumex meses antes de fallecer en el 2017 (<https://www.fundacionjumex.org/es/programa/84-una-charla-con-felipe-ehrenberg>). Inició su labor artística en México en los años sesenta, con una visión crítica sobre los acontecimientos socioculturales que se gestaban en aquellos años. Formando parte de una célula informativa que se encargaba de registrar noticias de lo que sucedía durante el movimiento estudiantil del 68 que no eran publicadas en medios oficiales. La información la traducían a siete idiomas y la enviaban encubierta por el correo postal a medios internacionales en Estados Unidos y Europa. Después de la matanza de Tlatelolco, se exilió con su familia en las afueras de Londres a finales del mismo año. A su llegada se hizo de un mimiografo (consiste en un dispositivo patentado por Thomas Alva Edison en 1876 y muy utilizado durante la primera mitad del siglo XX, que sirve para producir copias impresas a partir de una plantilla que contiene el texto original y es de bajo costo, se le considera el precursor de la Fotocopiadora), y empezó a producir obra de tirajes cortos que vendía unitariamente para mantenerse durante los primeros años de su estadía en Londres. Posteriormente se mudó a Devon al sur de Inglaterra, donde fundó la editorial *Beau Guess Press*, y empezaron a producir ediciones manuales de cuatro hasta los

El conceptualismo es un momento entre el modernismo y el posmodernismo, en donde la *grey* de creadores en todo el mundo comienza a preguntarse, momento... momento, están sucediendo cosas demasiado rápido, vamos a abstenernos en la plástica, vamos a abstenernos de crear productos que se van a consumir en el mercado y vamos a repensar nuestra posición visual ante el público. Entonces, se repensó y ese fue el conceptualismo, el retorno a la teoría y la reproducción de una nueva teoría, la poesía visual, y esto fue de manera coincidente en todo el mundo.

Por lo tanto, el tratamiento que le dieron a sus obras, va con relación a la certera concepción de Ehrenberg, y las composiciones que lograron en la página del libro y el espacio en blanco como otro recurso que tenía una presencia significativa en sus obras, así como alcanzar resultados que ofrecían un razonamiento distinto, al contener una profundidad temática que exigía una lectura consciente del comportamiento de cada elemento compositivo dentro de sus obras. Con la finalidad de revolucionar sus características visuales y textuales desde un sentido mayormente conceptualista. Abordaremos obras específicas de los artistas Ulises Carrión (1941-1989) y Johanna Drucker (1952-) para identificar y puntualizar el tratamiento que hicieron desde un enfoque más visual y textual, con la intención de discernir los principios bajo los cuales trabajaban con relación al tratamiento del espacio, disposición de la tipografía y la conceptualización de la obra.

Primeramente, nos enfocaremos en la práctica artística de Carrión, mostrando algunas de las representaciones que hizo del proyecto *Chisme, escándalo y buenos modales s/f* (figuras 3, 4 y 5), que actualmente es propiedad del *Archivo Lafuente*, creado

doscientos ejemplares como máximo, gracias a su experiencia y colaboraciones de amigos artistas y agregados. Consolidándose años más tarde, al grado de lograr que sus publicaciones fueran exhibidas en el *Centro de Artes Plásticas Contemporáneo de Burdeos*, lo que distinguió a la *Boyagexpress* de otras editoriales, fue que propuso a los artistas publicarse a sí mismos, sin la necesidad de requerir una galería para exhibir su producción. Fue en ese lapso que llegó Ulises Carrión, y con la mesa puesta en cuanto a la dinámica de edición, producción y difusión de la editorial, produjo con el mimiografo su *Libro-Arte Arguments* en 1973, en parte patrocinado por Ehrenberg debido a que la condición económica de Carrión no era la mejor, al paso del tiempo, ya en Amsterdam hizo sus publicaciones de manera independiente con la misma técnica del mimiografo, y Ehrenberg a través de la editorial le ayudaba a vender sus publicaciones, continuando con una relación amistosa y profesional hasta la muerte de Carreón.

en el 2002 por el coleccionista José María Lafuente en Madrid, España. El proyecto consistió en la creación, difusión y registro de una de las prácticas más comunes y cotidianas entre los diferentes grupos sociales, el chisme y sus derivados. En las siguientes líneas mostramos la reseña del proyecto comentada por Guy Schraenen, quien fue el curador de la muestra *Ulises Carrión querido lector. No lea* (2017) en el Museo Jumex, diciendo que el artista:

Abordó esta cuestión como un investigador artístico, confrontando la formalidad extrema de estos fenómenos con su análisis sistemático. La estructura casi experimental de este estudio de campo consistía en difundir varios rumores por la ciudad de Ámsterdam a través de amigos y colegas, observando los efectos en cadena mediante protocolos de autoseguimiento de los participantes, analizando los datos e ilustrándolos con diagramas y escenas tomadas de películas y óperas. Al final de este proceso Ulises Carrión presentó los resultados de sus investigaciones en una conferencia y posteriormente en un video (Schraenen, 2017, p. 12).

Ulises Carrión fue un artista que teorizó el arte, teorizó los comportamientos sociales y los pudo representar gráficamente, representando mediante formas simples los contenidos de sus análisis, en relación a todo su proceso creativo, empezando por la implementación, discusión, observación y resultados. Concentrando resultados que pudieron ser extensos en una forma diferente de representación gráfica y literaria a la vez, convirtiendo el ejercicio en una nueva forma de escribir, una forma que tiene una simpleza tal que sorprende, sostenida en un trasfondo complejo compuesto por comportamientos humanos. Por lo tanto, esa capacidad de conceptualización en una diversidad de temas fue la particularidad que lo convirtió a los años, en uno de los máximos representantes del conceptualismo de la segunda mitad del siglo XX.

En las muestras gráficas podemos observar las representaciones en que concluyó cada uno de los conceptos generales que conformaron el ejercicio. Cabe destacar que las representaciones son hechas mediante figuras geométricas simples con un trazo lineal en color negro sobre fondo blanco, en un grosor considerable que permite claridad y contundencia en el mensaje. Continuando, el primero corresponde al chisme ubicado en la parte superior izquierda, el segundo es el rumor ubicado en la parte

superior derecha, el tercero es el escándalo ubicado en la parte inferior izquierda y finalmente calumnia, el cuarto ubicado en la parte inferior derecha, todos aparecen en el mismo orden en que se mencionan en cada una de las figuras.

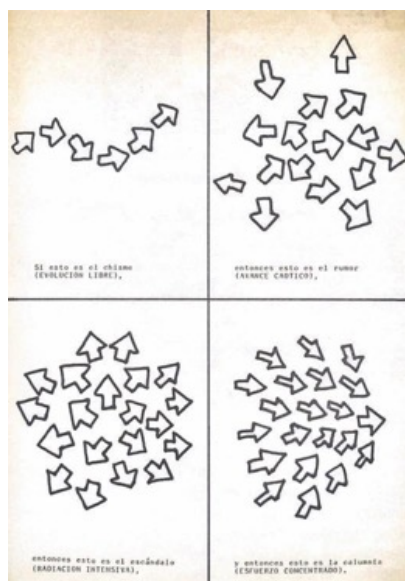


Figura 3. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales s/f*. Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea.* # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

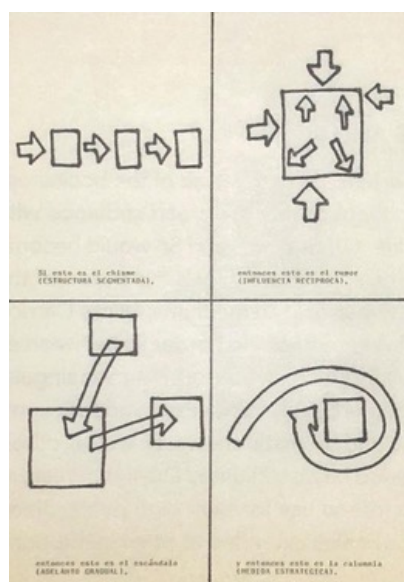


Figura 4. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales s/f*. Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea.* # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

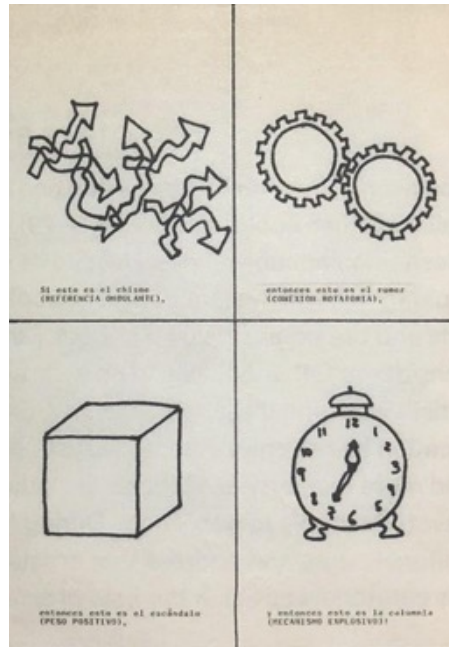


Figura 5. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales* s/f. Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea.* # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Por lo que se refiere al concepto “chisme”, este lo establece de la siguiente manera:

1. Evolución libre: misma que gráficamente representa con una sucesión de flechas marcando una continuidad dentro del espacio, un espacio abierto y libre con dirección indeterminada.
2. Estructura segmentada: dicha segmentación es representada con flechas y cuadrados, es decir, las flechas obviamente hacen referencia a la continuidad de la información, sin embargo, presentan pausas o determinadas variantes en el transcurso de la comunicación, acto que representa mediante cuadrados.
3. Referencia ondulante: en este ejemplo, podemos observar una complejidad en la comunicación, mostrando las flechas más extendidas y un comportamiento voluble entre ellas, por lo tanto, podemos deducir que la información se transmitió de manera dudosa.

Con relación con el concepto de “rumor”, este fue identificado como:

1. Avance caótico: podemos observar flechas en diferentes direcciones que incluso se contraponen unas con otras, reflejando tanto confusión como líos o problemas suscitados a partir de la dispersión de dicha información.

2. Influencia recíproca: en este caso, generó una representación un poco más compleja en su elaboración, representando flechas que van hacia afuera del contexto, pero contenidas dentro de un cuadrado, mismo que sirve para pausar la información que pretende introducirse al cuadrado antes mencionado, entonces, la información viene y va, aunque existe un espacio o tiempo que detiene esta bilateralidad.
3. Conexión rotatoria: aquí, por ejemplo, su representación en un mecanismo simple y sencillo, dos engranes en función. Es decir, hay conexión entre la información, fluidez y es coincidente entre los participantes.

El tercero corresponde al “escándalo”, identificado bajo las siguientes concepciones:

1. Radiación intensiva: la primera representación son flechas similares en diferentes direcciones yendo hacia afuera del soporte o del espacio, esto es, el escándalo puede ser tan grande como se difunda, puede no tener fin.
2. Adelanto gradual: en este caso particular su representación cambia la flecha como elemento principal, por cuadrados. Por lo cual inferimos de acuerdo a la disposición de los elementos en conjunto, que la información estuvo segmentada por diferentes niveles de importancia, uno central, que es el que recibe información de una dirección y la envía a otra, sin que estas estén relacionadas. Así es que la comunicación es determinada por la masa mayor, que en este caso es el cuadrado más grande.
3. Peso positivo: representado como un todo, sólido y conciso. Es decir, la difusión de los rumores tuvo un impacto positivo y fuerte ante los actores que formaron parte del suceso, mediante un cubo de tamaño considerable respecto al universo en el que está inmerso.

El cuarto y último concepto tratado fue “calumnia”, y de este surgieron las siguientes consideraciones:

1. Esfuerzo concentrado: referente a la unión de fuerzas en pro del rumor difundido y por el aumento y proliferación de las flechas, es evidente que la calumnia se cimentaba cada vez más y mejor, una representación masiva.

2. Medida estratégica: en este caso la imagen muestra una larga flecha que envuelve el cuadrado, mismo que asemeja un contenedor de la información que poco a poco avanzaba hacia el punto central, mediante una flecha delgada pero muy larga, lo cual, podemos interpretar como una calumnia que lo que hizo que se sostuviera, fue la continuidad y constancia en la difusión del rumor.
3. Mecanismo explosivo: composición totalmente representacional, el tiempo corre, rompiendo con la línea que había mantenido en todas las representaciones anteriores con formas geométricas, en este caso recurre a un objeto plenamente definido.

Realmente podemos observar cómo Ulises Carrión transformó los registros escritos de su proyecto, es decir, transformó la palabra, el texto, en representaciones gráficas a partir de un proceso de razonamiento y de buscar las características de cada uno de esos acontecimientos que finalmente se conformaban del lenguaje, el cual, simplificó en formas. Con un trazo lineal como mencionamos anteriormente y figuras geométricas que no tienen una connotación más allá de lo que en sí mismas representan. Y la correlación que hay con estas interpretaciones que desarrollamos de cada uno de los conceptos, finalmente son a partir de una apreciación y observación en cómo podríamos determinar el proceso de observación que él hizo para poder concretarlo de esta manera.

Evidenciando que, a partir de la forma del trazo y su estilo gráfico, pudo hacer registros que podrían tener una extensión textual sumamente amplia de toda esa información que registró, para lograr estas composiciones. Por su parte, la escritora y editora Vivian Abenshushan enfatiza que Ulises Carrión:

Nunca dejó de escribir realmente, simplemente se dedicó a escribir por otros medios y de un modo muy visionario, que se anticipó de algún modo a la escritura conceptual sobre la que ahora se discute mucho y se habla mucho, y también, probablemente esa haya sido una de sus visiones más radicales, a la forma en que el libro dejaría de ser o dejaría de ocupar un lugar central en la cultura, desplazado por otros medios, como ha sucedido por internet, o los ebooks o la escritura más bien digital (Noticias 22, 2014).

En consecuencia, nos cuestionamos cómo fue su proceso y, obviamente fue a partir del discernimiento de la información dirigida hacia la conceptualización como objetivo principal. Y ese razonamiento es en esencia, la capacidad que tenía para simplificar las formas y acontecimientos que se pudieron suscitar con infinidad de aristas, es decir, esa fue la capacidad que tuvo para generar información con otra manera de representación.

Por lo tanto, retomando la opinión de Felipe Ehrenberg donde nos decía que el periodo del conceptualismo se trataba de generar nueva teoría, realmente generó nueva teoría, generó nuevos textos visuales, bajo interpretaciones únicamente gráficas. Obviamente haciendo evidente su habilidad como escritor, como artista y, sobre todo, su habilidad mental conceptualmente hablando. Así que técnicamente, la simplicidad y la transformación de información en elementos mínimos es lo que lo hizo único; en consecuencia, podríamos decir que Ulises Carrión genera un nuevo lenguaje poético que transgrede los convencionalismos literarios.

Por otra parte, y en otro espacio, Johanna Drucker hizo lo propio en su medio y con sus destrezas artísticas basadas en la poética, la obra que abordaremos se titula *Through Light and the Alphabet* (1986). Recurre a composiciones compuestas por *letter press*, elementos antiguos en su origen, pero novedosos en cuanto a su uso, realmente la forma en que dispone de los caracteres es la parte que coincide con Carrión en relación al manejo del texto con nuevas construcciones, para generar lecturas distintas que van en este caso particular más allá de la significación textual. Para conocer más a detalle la presente obra, conozcamos de las propias palabras de Drucker una breve descripción del proyecto:

Este libro fue concebido como una fuga tipográfica, una obra en la que cada nuevo tema gráfico fue abordado, jugado e incorporado a los anteriores. El libro fue inspirado en parte por el tipo Caslon absolutamente hermoso que habíamos adquirido en UC Berkeley para su uso en la Escuela de Arquitectura, estudio de Estudios Visuales. El texto es una polémica contra los límites del lenguaje como el límite definitorio de la experiencia o la sensibilidad. El libro se hizo en los últimos meses en que estuve en Berkeley, y terminado al final de mi doctorado. Trabajé en la escritura, y mientras completaba el trabajo en mi disertación sobre

tipografía experimental y de vanguardia. El objetivo del proyecto era utilizar medios materiales, posibilidades tipográficas, para proliferar el significado dentro de un solo texto² (Drucker, 1986).

Ahora nos adentraremos primeramente en la descripción física del libro, el cual consiste en un formato cuadrado de 13 x 13 pulgadas, con un total de 50 ejemplares sin numeración interior. En segundo lugar, está la identificación de los recursos tipográficos que conforman el todo de cada página. Y como su propia autora lo expresa, Caslon es un tipo hermoso, por lo tanto, una garantía en cuestión de funcionalidad y expresividad en las páginas de su obra. Cabe mencionar que la primera página contiene solo esta fuente en un puntaje uniforme más la capitular (figura 6), estableciendo que la mayoría de las líneas de texto de la obra completa van en los mismos puntos tal y como podemos apreciarlos a continuación, en una composición ordenada y limpia en su totalidad.



Figura 6. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto* (página 1), 1986. Fuente: Johanna Drucker.net.

2 Traducción Sandra Cadena.

Luego, en las páginas interiores emplea en todas las líneas de texto variaciones entre tres y cuatro puntajes diferentes, dos puntajes mucho menores pero diferentes entre sí, y justo en esas líneas de texto de mayor extensión es que introduce algunos caracteres al doble del puntaje como se aprecia en las páginas 18 y 20 (figuras 7 y 8).

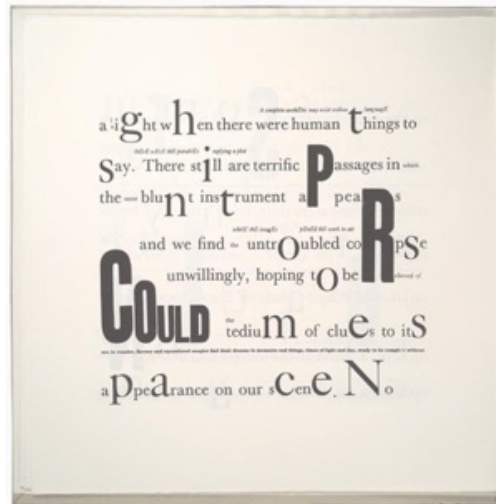


Figura 7. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto* (página 18), 1986. Fuente: Johanna Drucker.net.

Los caracteres con mayor puntaje los ubica tanto al inicio de algunas palabras de manera intermedia, ampliando considerablemente el interletrado y las líneas de texto. Así mismo, esta combinación entre las letras no es únicamente dentro de la misma línea de texto, sino que conjuga las líneas, uniéndolas a partir de un mismo carácter, donde coinciden algunas letras de determinadas palabras y aprovecha para poner un carácter que abarca hasta dos líneas de texto. De igual forma, la conjunción entre líneas también la genera a partir del uso de tipos de madera, que rebasan considerablemente el tamaño mayor de la *Caslon*, hay que agregar que las líneas más pequeñas las establece en una versión no identificada en *itálicas* y este tipo de líneas si quedan integradas en el texto, pero independientes a la interrelación construida con algunos caracteres. En lo correspondiente a la página 18, la traducción literal expresa lo siguiente:

Una noche en la que había cosas humanas, eran las parábolas que implican una estratagema. Todavía hay pasajes terribles en los que aparece el mismo instrumento contundente mientras las imágenes golpean la obra al aire y encontramos el cadáver imperturbable de mala gana, con la esperanza de ser aliviados del tedio de las pistas sobre su vagar. Ensueño y energías desperdiciadas, encontrar sueños en momentos y cosas, tiempos de luz y día, listos para completarse sin aparecer en nuestra escena No.³

Así pues, los tipos de madera en una fuente de *palo seco* sobrepasan considerablemente los tipos *Caslon* de mayor tamaño, y entre ellos mismos también emplea tres puntajes diferentes para conformar las palabras *appears*, *corpse* y *could*. El entretejido que hace en las dos primeras palabras es a partir de una sola consonante, en la primera relaciona dos líneas de texto con la letra «P», con la segunda palabra relaciona tres líneas de texto debido a que la «R» que utiliza es la medida más grande de todas sus composiciones y finalmente, la palabra *could* está completamente armada con puros tipos de madera y en *palo seco* en su totalidad, dándole una variación con los diferentes tamaños pero en el mismo estilo, además de lograr el equilibrio de manera estratégica, más que por la significación de las palabras.



Figura 8. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto* (página 20), 1986. Fuente: Johanna Drucker.net.

3 Traducción Sandra Cadena.

En el caso de la página 20, la traducción literal es la siguiente:

Genéticamente distintiva, la pieza generó cada movimiento, una mano ineludible difícil de definir. Mirar de nuevo. El colapso profundo de las porciones oscuras y viscosas de un episodio que pertenece a una categoría que contiene momentos caídos de todos los tiempos y una sustancia débil ha seguido contando para revelarse como tal, y como una especie de curso simbólico, capaz de abrirse camino en su propia imagen. En esta Economía primitiva, el todo no guarda relación con el acto, que habla de su mordisco en la posesión del sitio. Respuesta⁴:. En esta imagen podemos apreciar una composición con mayor complejidad en el acomodo y selección de todos y cada uno de los tipos móviles utilizados, a razón de que la composición tipográfica se tiene que armar completamente para poder imprimir, y en este caso se presenta una mayor cantidad de variantes de tamaño y orden, dando como resultado un entretejido abstracto y con mayor movimiento.

En su mayoría relaciona más pares de líneas que al principio de la obra en el puntaje mayor de la tipografía *Caslon* y solo utiliza la letra «O» ubicada en el lado izquierdo en uno de los puntajes menores de las letras de *palo seco*. Por lo tanto, esas letras van marcando una textura dentro del tejido ubicándola en un segundo plano, ya que la parte contundente de la composición y la que remata con mayor impacto es la letra «K» ubicada en la parte central con una estructura al máximo tamaño de los empleados, generando un peso visual que sobresale significativamente del resto del tejido. Y finalmente, remata con la palabra *response* empleando todas las variantes de los tipos de *palo seco*, obteniendo con esta, el soporte visual de todas las líneas de texto y equilibrando en relación a la discontinuidad de los diferentes tamaños empleados. Lo anterior, corresponde a una descripción de la composición tipográfica creada por Drucker, ejercicio que ella misma describe de la siguiente manera:

La hazaña técnica de este libro es evidente para cualquier impresor tipográfico. La justificación de estas páginas se volvió cada vez más complicada, ya que

4 Traducción Sandra Cadena.

el *paragonnage* (múltiples tamaños de puntos en y a través de líneas y palabras) exige arreglos de espaciadores complicados si el bloqueo va a funcionar, pero las características técnicas tienen otras implicaciones para la composición del texto, ya que la alineación de las palabras a través de las líneas por letras significaba que a veces un texto tenía que cambiarse para encontrar correspondencias que pudieran encerrarse en la disposición espacial, como en un crucigrama o rompecabezas (Drucker, 1986).

Evidentemente un trabajo minucioso y pensante del contenido, gracias a la necesidad de coincidencia entre las letras y por lo tanto, en una composición de esta categoría es necesario hacer infinidad de ajustes por medio de barras espaciadoras en diferentes grosores a la hora de armarla en el componedor (herramienta empleada por el armador de tipos o tipógrafo para conformar un texto), y realmente la destreza que este pueda tener para componer el texto, es lo que define la calidad del resultado impreso.

En definitiva Drucker dentro de este proceso creativo, obtuvo resultados significativos poéticamente hablando, porque su obra muestra un contenido poético mediante representaciones *sui generis* que realmente logra consolidar en un resultado claro, enfático, con movimientos y atractivo en su composición, obteniendo un nuevo lenguaje poético con un grado de abstracción en la continuidad de la lectura, mas no, en el significado textual de cada línea, todo determinado por sus propias habilidades creativas y destrezas para el manejo de los tipos móviles, de cierta manera nos viene a la mente el trabajo de Mallarmé en su momento, donde él dispuso del espacio y estableció el contenido textual de una forma muy libre, transgrediendo la norma de la composición poética. Y después de más de cien años, *Through Light and the Alphabet* viene a ofrecer nuevas y diferentes posibilidades compositivas para la poesía, donde Drucker genera la idea, trabaja los tipos móviles y finalmente lo edita para convertirlo en un libro-arte tipográfico.

Formas variables. En la concepción de María Lai y Carlos Amorales

Relacionado con la concepción del arte, podemos decir que existen infinitas posibilidades creativas y composiciones extraordinarias en cualquiera de los ámbitos en los que esta se manifieste, y el libro-arte abiertamente permite y acoge esta diversidad, tal y como lo hemos venido viendo en el desarrollo de la presente investigación con creaciones que manifiestan cuestiones históricas, culturales, literarias y otras meramente plásticas, y hemos hecho énfasis particularmente en la tipografía dentro del libro-arte, misma que ha figurado como elemento único narrativo dentro de este tipo de obras. Sin embargo, también existen construcciones variables en sus elementos compositivos, los cuales son obras que presentan un alto grado de narratividad a través de una conceptualización exquisita y sublime mediante recursos diversos.

Sobradamente lograda en las obras de María Lai (1919-2013), una artista de origen italiano que contribuyó al arte contemporáneo en las últimas décadas del pasado siglo. Debido a que sus composiciones concebidas mediante libros bordados lograron un grado de narratividad significativo, a través de la costura y haciendo de ésta textos que conformaban interesantes historias recurriendo a las texturas sin el empleo de la tipografía. Sin embargo, la expresividad alcanzada pudo expresar más allá de los valores textuales y formas tipográficas, únicamente con nudos y costuras continuas, fue que expresó diferentes historias, narrando diferentes emociones y contenidos (figuras 9 y 10).



Figura 9. Maria Lai. *Ció che non so* (Lo que no sé), 1984. Fuente: Revista El Cultural.

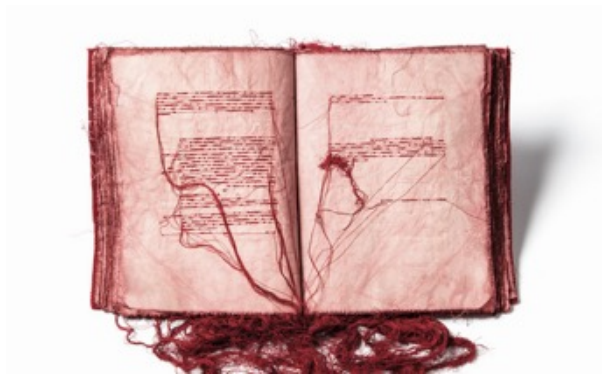


Figura 10. Maria Lai. Sin título, 2002. Fuente: Revista de Arte Contemporáneo Artishock.

Los libros bordados y teñidos con diferentes colores son objetos bellos con texturas visuales: una escritura inventada ilegible. Con este mecanismo paradójico, la artista desata la intriga del espectador y, al tiempo, le otorga la capacidad de dotar a esa escritura ficticia de múltiples contenidos. Cada uno le da su propio sentido, según sus sensaciones y vivencias (Oybin, 2020).

Es decir, obras en las que su riqueza radica en el secreto de su esencia, un secreto evidente por la construcción compositiva en la que es imperativo destacar que la tipografía tiene un poder de comunicación invaluable y qué mejor muestra que las creaciones de Lai, porque el poder tipográfico transgrede los parámetros de la existencia física, permitiendo crear composiciones textuales en las que solo percibimos ritmos, pausas, sonidos y silencios a partir únicamente de la construcción visual. Que, por experiencia, nuestra mente y la de cualquier lector puede registrar, hablamos de una riqueza infinita, las letras, elementos que es necesario valorar, pero principalmente asimilar el potencial que tienen, mismo que podemos categorizar dentro del libro-arte tipográfico. Asimismo, Lai “en este sentido, puede decirse que ha cuestionado los procesos de construcción de significado que tienen lugar a partir del lenguaje y la escritura, al trasladarlos al ámbito de la creación plástica” (Akhmadeeva y Patrón, 2019, p. 56).

Por su parte, el mexicano Carlos Amoraes (1970-) es otro artista que trabaja o recurre a la tipografía de una manera semejante, pero completamente diferente en

sus formatos y composiciones que asemejan jeroglíficos (figura 11), pero en realidad no lo son porque no tienen un significado textual, fonético o simbólico, sin embargo, su propuesta es muy atractiva conceptualmente, arcaica en esencia y contemporánea en función, generando nuevos discursos y por lo tanto nuevos diálogos.



Figura 11. Carlos Amoraes. “La vida en los pliegues (detalle)”. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia. 2017. Fuente: INBAL. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia.

Adentrándonos en la obra, en primera instancia, podemos referir que presenta una semejanza con la obra de María Lai debido al uso del texto en sus obras, pero la ausencia del mismo, es decir, replica el uso y disposición del texto en la página con elementos completamente ajenos a este, podríamos decir que son textos ficticios, sin embargo, emerge una codificación en la disposición de los elementos que permite una determinada lectura entre las líneas de texto, interlineados, columnas y principalmente el ritmo impuesto por la escritura.

Y en segunda, la recurrencia al texto impreso plasmado sobre una página como modelo de fondo, estableciendo lo significativa que es para ambos la escritura dentro de su función textual, partiendo ambos de lo tipográficamente habitual, el texto. No obstante, cada uno en sus tiempos y de acuerdo a sus concepciones creativas, transformaron esos textos en un imaginario armonizado por su propia construcción, ya sea con costura como Lai o mediante la cerámica en el caso de Amoraes con su instalación (figura 12) titulada *La vida en los pliegues* (2017). Dicha obra, es una representación que consta de 92 fotocopias sobre metal, 7 mesas con bases de metal y tapas de alucobond y serigrafía. Por último y lo más atractivo de ello, fue la di-

mención de las mesas que sostenían las composiciones textuales imaginariamente hablando, conformadas por ocarinas (silbato hecho de barro) de cerámica.

Esta pieza es resultante de una reflexión en torno a la censura a la que se encuentran sometidas la prensa y la libertad de expresión en el país, para lo cual, el artista construye en distintos soportes y materiales diversas imágenes, semejantes a textos, a partir de formas que remiten a signos alfabéticos. Aunque el tema de la obra se relaciona con el contexto actual del país, la manera en que es presentada guarda una estrecha similitud con el trabajo de Carrión y sus piezas basadas en las páginas del periódico (Akhmadeeva y Patrón, 2019, p. 56).



Figura 12. Carlos Amoraes. *La vida en los pliegues*. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia, 2017.

Fuente: INBAL. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia.

Así pues, apreciamos mediante una construcción de elementos gráficos y no textuales, posibilidades compositivas sustentadas básicamente en una composición tipográfica, sin embargo, es otra cara de la tipografía, otra faceta de singular atractivo es su construcción.

Lo radical es el entendimiento de la cultura como un espacio en y entre escrituras, y la necesidad de establecer el campo de acción del artista en la tensión entre los planos de identidad, significación, relato y escritura. “Lo gráfico” es, en Amoraes, el espacio de intervención del imaginario y las tensiones sociales (Amoraes, 2018, p. 179).

Conclusión

En consecuencia, aseveramos que la tipografía, en correlación con el artista o diseñador, tiene un gran potencial para crear un sin número de posibilidades narrativas a través de la disposición del espacio y los elementos tipográficos determinados mediante un previo proceso creativo, en el cual la conceptualización es el punto clave para poder generar a partir de los elementos tipográficos discursos y narraciones visuales. Donde cada trazo y cada espacio, sostienen una carga simbólica dentro de la obra, sin embargo, el simbolismo puede estar determinado en relación a elementos culturales o sociales por mencionar algunos. Pero, siempre determinados por el artista o diseñador, no obstante, la lectura que se le puede dar a una obra es a partir del bagaje y concepción de cada uno de esos elementos o simbolismos que la obra posee y la información que el espectador contenga de acuerdo a su conocimiento, cultura o relación sentimental con la obra en cuestión.

Considerando el trabajo conceptual de artistas como Carrión y Drucker, nos hace cuestionarnos la infinidad de posibilidades que tiene el lenguaje, en el caso del primero, podemos apreciar claramente cómo lo transforma en representaciones meramente visuales y con un nivel de definición entre lo que quiere decir y la forma que estableció para representarlo diciendo exactamente lo mismo, un trabajo puramente visual, y en el segundo caso, es una muestra fehaciente de representaciones textuales concretas y claras en su significado. Sin embargo, juegan con las posibilidades textuales, tejiendo palabras y resaltando conceptos que sobresalen unos de otros, pero nunca dejan de pertenecer al mismo conjunto, es decir, la capacidad compositiva que refiere un nivel estético que envuelve poesía, tipografía y creatividad. Lo anterior sostiene que ambos artistas forman parte del boom conceptual de la segunda mitad del siglo XX, con la proyección de nuevas formas de pensar y repensar el espacio y el lenguaje mediante el libro-arte.

Para cerrar con María Lai y Carlos Amoraes, un imaginario colectivo realmente, porque ambos artistas abogan a la construcción de una lectura imaginada a partir de condiciones compositivas preestablecidas a partir de construcciones variables que finalmente inciden en el lector al ser tan claras y asimilables por el antecedente del

libro ordinario y la construcción de la página con la que la mayoría estamos familiarizados. Hablando ciertamente de una categoría libraria singular, con un grado conceptual enfático y contundente, ya que realmente al no existir letras definidas como tal, se puede comprender el mensaje. Siendo otra posibilidad dentro del propio libro-arte tipográfico, una posibilidad atemporal que va más allá de lo perceptible en distintos espacios y distintos tiempos.

Referencias

- Akhmadeeva, I. y Patrón, G. (2019). "Ulises Carrión : de la literatura al libro-arte. Un acercamiento a su legado artístico". En Capistrán, R. (2019). *Abordajes inter, multi y transdisciplinares en torno al arte y la cultura*. México : Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Amorales, C. (2018). *Axiomas para la acción*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- De Rueda, M. (2012). "Cuerpo, arte y tecnología". En Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Drucker, J. (1986). *Project Statement*. Consultado el 12 de septiembre de 2020: <http://www.artistsbooksonline.org/works/ligh.xml>.
- Ehrenberg, F. (2014). *Anotaciones para una historia del libro de artista en México*. Consultado el 20 de septiembre del 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=zY9x-MOp68ZU&t=734s>
- Giovine, M. (2019). *La tipografía como rasgo común de las poéticas experimentales*. En Garone, M. Comp. (2019). *Signos, letras y tipografías en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz, B. (2012). *Procesos de lo innombrable*. En Ceriani, A. *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Noticias 22. (2020, 28 de septiembre). *Entrevista con Vivian Abenshushan acerca de Ulises Carrión* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pOoxcaZULf4>.
- Oybin, M. (2020). *Con una muestra de la italiana Maria Lai, Muntref comienza su ciclo de recorridos virtuales*. Consultado el 16 de agosto de 2020: <https://www.infobae.com/cultura/2020/03/25/con-una-muestra-de-la-italiana-maria-lai-muntref-comienza-su-ciclo-de-recorridos-virtuales/>.
- Real Academia Española. (2019). Reproducción. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 28 de septiembre de 2020. <https://dle.rae.es/letra>.
- Schraenen, G. (2017). *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Temperley, S. (2012). "Cuerpo e intertexto, la corporeidad como manifestación abierta en la obra de videodanza". En Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Índice de ilustraciones

Figura 1. Rocío López Ríos. *Pereza*. Taller la Letra, Congreso Sináptica 2019, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, UACJ, 2019. Propiedad de la autora.

Figura 2. Gerardo Lizcano Rodríguez. *Obsesión*. Taller la Letra, Congreso Sináptica 2019, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, UACJ, 2019. Propiedad de la autora.

Figura 3. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales s/f*. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 12. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Figura 4. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales s/f*. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 40 México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Figura 5. Ulises Carrión. *Chisme, escándalo y buenos modales s/f*. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 40 México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Figura 6. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto*, p. 01, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8boff955b13f.jpg>.

Figura 7. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto*, p. 18, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8boff955b13f.jpg>.

Figura 8. Johanna Drucker. *A través de la luz y el alfabeto*, p. 20, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8boff955b13f.jpg>.

Figura 9. Maria Lai. *'Ció che non so' (Lo que no sé)*, 1984. Recuperado de <https://elcultural.com/maria-lai-tejer-la-mejor-de-las-historias>.

Figura 10. Maria Lai. *Sin título*, 2002. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/04/03/maria-lai-muntref/>.

Figura 11. Carlos Amoraes. *La vida en los pliegues*, Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia, 2017. Recuperado de <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2017/>.

EL DIARIO DE VIAJE: LITERATURA, ETNOGRAFÍA Y CINE

Ester Bautista Botello

Introducción

¿El diario de viaje puede ser un texto literario?, ¿cómo se desplaza, traslada o se representa ese diario en el cine? Los diarios forman parte de lo que se denomina como literatura de viajes, “género mudable, que se solapa con otros géneros” (p. 242). Armando Gnisci considera que esta literatura de viajes permite “cruzar la frontera para ver qué hay al otro lado, comparar el aquí y el allá” (p. 243). En esos textos se relata el encuentro con el “otro” y con el “lugar otro” según Gnisci en *Introducción a la Literatura Comparada*, Gnisci ya señala que la literatura de viajes está vinculada con la etnografía, la literatura científica, la geografía, las ciencias sociales, entre otras disciplinas (p. 244).

El diario de viaje ha sido utilizado en algunos textos fílmicos como, por ejemplo, *Aguirre, la cólera de Dios* (Herzog, 1972). Brian Godfrey señala que Herzog combina y dramatiza aspectos de dos viajes diferentes que se realizaron en el siglo XVI a lo largo del Amazonas. El primer viaje retoma el diario del fraile Gaspar de Carvajal para narrar la expedición de Francisco Orellana en 1541 quien parte de Perú para adentrarse en las selvas del Amazonas en busca de El Dorado. El segundo viaje fue en 1560 y la expedición fue comandada por Pedro de Ursúa quien fue asesinado por Aguirre. Godfrey analiza la manera en la que Herzog ficcionaliza ambos eventos. Los primeros minutos del film presentan una visión histórica que pareciera ser verdadera y que se autentifica por la referencia al diario de Fray Gaspar de Carvajal (Brian, 1993). La *voice-over* de Carbajal da credibilidad al texto fílmico y a la narración de cómo ocurrieron los hechos pues podemos escuchar su voz conforme va transcurriendo la narración. Hay una especie de epígrafe que ciñe la narrativa a ese viaje en búsqueda de El Dorado. El espectador puede ver en pantalla la siguiente contextualización:

Tras la conquista del imperio Inca por España, los indios inventaron la leyenda de El Dorado, una tierra de oro localizada en los barrizales del Amazonas. Una

gran expedición de aventureros españoles encabezada por Pizarro tomó rumbo a las colinas peruanas a finales del año 1560. El único testimonio que sobrevivió a esta extraviada expedición, fue el diario de Fray Gaspar de Carvajal.

Otra referencia filmica es *Qué sabroso era mi amigo francés (Como Era Gostoso o Meu Francês*, Pereira dos Santos, 1971). El texto fílmico de Pereira dos Santos comienza con un relato narrado por una voz en off que dice:

Últimas noticias del 2º Almirante Villegagnon: El país está desierto y abandonado. No hay casas ni comodidades. Al contrario, hay gente feroz y salvaje sin educación ni humanidad. Muy diferente de nosotros. No tienen religión ni noción de honestidad. No saben lo que es justo o injusto. Son animales con figura humana. Además, está la presencia de los portugueses los cuales, no habiendo podido conservar el país en su posesión, no toleran nuestra presencia y nos odian. Hay que tener paciencia, firmeza y coraje. Hay que preparar a los hombres para un trabajo continuo. La bondad de Dios nos asistirá en nuestra tarea. Por eso, nos trasladamos a una isla a dos leguas del litoral para eliminar cualquier posibilidad de desertión y para que nuestra tropa cumpla con su deber. Como las esposas vendrán con sus maridos, la oportunidad de pecar contra la castidad es muy limitada. Sin embargo, 26 mercenarios incitados por sus instintos carnales conspiraron contra mí. Para evitar estos intentos, enviamos en su busca a cinco criados armados. Hemos arrestado y apresado a cuatro de los jefes. Los demás huyeron, escondiéndose tras abandonar las armas. Al día siguiente, liberamos a uno de ellos para que pudiese defender su causa. Al verse libre, echó a correr, se arrojó al mar y murió ahogado. (Carta de Villegagnon a Calvino con fecha 31 de marzo de 1557)

En estos dos textos fílmicos, se puede ver la importancia del diario de viajes como un testimonio escrito de lo ocurrido. También se pueden observar las representaciones de la otredad a partir de la mirada del que llega a territorio desconocido. Ese espacio se describe desde el discurso de la diferencia. El otro es “feroz y salvaje sin educación

ni humanidad”. Dicho discurso se mantuvo durante siglos y se crearon narrativas como El Dorado, que aumentaron los imaginarios culturales en el mundo blanco y eurocéntrico.

Marc Augé en *Antropología y Literatura*, texto que forma parte de un texto autobiográfico titulado *La vida en doble. Etnología, viaje, escritura* (2012) reflexiona sobre la relevancia de escribir un diario. Desde su punto de vista, “el etnólogo también aspira a comunicar mediante la escritura «eso que vive»” (p. 134). No solamente transcribirá los estados de ánimo, sino que se tiene que pensar que “entre el momento en que observa y el momento en que transmite, hay varias etapas intermedias” (p. 134). Augé sugiere que la literatura antropológica puede ser entendida como un género literario al establecer una relación entre los elementos comunes a la creación literaria y a la observación etnológica en su interés de representación de lo real y el trabajo con el lenguaje. Augé afirma que “El etnólogo es en cierta medida el crítico literario de las sociedades de la oralidad.” (p. 136). *El abrazo de la serpiente* se construye a partir de diversos documentos y sobre el modelo del relato de viaje, las crónicas y la relación; relata el viaje por el Amazonas de dos forasteros en distintas temporalidades: El primer viaje es el del etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) y el segundo tiene que ver con el biólogo Richard Evans Schultes (1915-2001). Ambos tendrán el mismo guía: Karamakate, un Chamán Amazónico, último sobreviviente de su tribu y será quien les enseñe los usos de la *yakruna* (una planta sagrada que podría curar sus males). En los créditos finales de la película, se dice que “ha sido inspirada por los diarios de viaje” de los dos extranjeros que viajaron por el Amazonas.

El abrazo de la serpiente es un largometraje en blanco y negro que se filmó en las regiones colombianas de Vaupé y Guainía, en la que se habla en diversos idiomas que existen en el Amazonas. Esta película inicia con un fragmento tomado del diario de Theodor von Martius —alemán, botánico y explorador— (Amazonas, 1909):

No me es posible saber si ya la infinita selva ha iniciado en mí el proceso que ha llevado a tantos otros a la locura total e irremediable. Si es el caso, sólo me queda disculparme y pedir tu comprensión, ya que el despliegue que presencié durante esas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo en

un lenguaje que haga entender a otros su belleza y esplendor; sólo sé que cuando regresé, ya me había convertido en otro hombre.

Después de la lectura del fragmento del diario, se da comienzo a la narrativa visual en la se enmarca la primera historia de viaje: el explorador alemán ayudado por un indígena llega a tierras donde solamente habita Karamakate —el último de los cohiuanos—. Los visitantes lo necesitan para que sane al europeo. Karamakate se niega, pero cede porque le dicen que su pueblo aún sigue existiendo y tienen que navegar por el Amazonas para poder encontrarles. Toda esa primera historia conforma la primera parte de la película. En el tiempo 1:06:18 comienza la historia del etnobotánico, Evan Shultes que va remando en una balsa por el Amazonas en compañía de Karamakate —ya anciano—. Está leyendo un mapa porque no sabe hacia dónde deben dirigirse. Un mapa que posteriormente Karamakate lo tirara lejos de ellos. En este caso, el viaje opera en una doble dirección: por un lado, está el recorrido físico que emprenden Evan Shultes y Karamakate y, por otro, el viaje hacia el interior del sujeto cuando Karamakate guía a Shultes con el uso de la *yakruna* y así éste puede iniciar un viaje generado por la droga que se representa filmicamente con un recorrido panorámico por el Amazonas lo que permite distinguir el río como una serpiente. Ese viaje de Shultes sería como un nuevo nacimiento.

Es importante retomar la idea del viaje como iniciación, búsqueda, y/o experiencia. La raíz indoeuropea de la palabra “experiencia” es *per* que se interpreta como “intentar”, “poner a prueba” o “arriesgar”. Muchos de los significados secundarios de *per* se refieren al movimiento: atravesar un espacio, alcanzar un objetivo e ir hacia fuera. Careri considera que el recorrido se vuelve un elemento importante para la significación del espacio: “El término recorrido se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2002,25). Aunque el último punto compete directamente a la literatura, vale la pena transfigurar de cierta manera lo que Careri identifica. Podría tratarse al andar como la práctica estética pura, a la arquitectura como el recorrido que transforma el espacio y a la representación (y no sólo a la na-

rración) como el acto de reelaborar la acción de andar. La representación del recorrido es parte esencial de la acción de andar. Los *walkabouts* cantados por los aborígenes australianos, que son una serie de mapas utilitarios que construyeron con base en el canto y la danza, son una muestra muy clara de este ejercicio de representación de un espacio. Así pues, el espacio se vuelve un eje cardinal, que simplemente sufrirá transformaciones a partir de los recorridos que se elaboren.

El viaje es un “desplazamiento [...] un recorrido” (p. 242). Para Michel de Certeau “Todo relato es un relato de viaje” (p. 128), es decir, la narración es una organización de sucesos que transcurren en un espacio-tiempo determinados.

Mirada hacia el otro

El análisis de la mirada o punto de vista en el texto fílmico puede llevarse a cabo en tres aspectos: el visual, el narrativo y el ideológico. En el primero, las interrogantes apuntan hacia el lugar desde el dónde se está mirando, desde dónde se toman las imágenes y en dónde se sitúa la cámara. El narrativo tiene que ver con quién narra, quién ve y desde qué punto de vista se narra. El último aspecto-el ideológico- es la interpretación y manifestación de la mirada del director a través de sus personajes. Aumont y Marie en *Análisis del film* consideran que el punto de vista “es el lugar desde el cual se mira [...] es el modo en que se mira” (p. 154) de vista se asigna a uno de los personajes (o varios) o al responsable de la instancia narrativa.

Berger, Villamil y Mieke Bal consideran que la mirada implica un proceso cultural de aprendizaje. Sería importante que además de aprender a leer, también se pusiera énfasis en los diversos modos de cómo enseñar a mirar. Mieke Bal en *Conceptos viajeros en las Humanidades* plantea una discusión relevante sobre su metodología de investigación basada en el concepto. Bal se interesa en trabajar con el concepto no como “término univocal y firmemente establecido, sino como término dinámico en sí mismo” (p. 20). La propuesta es la de emprender un análisis cultural para provocar un encuentro entre varios métodos en los que el objeto puede ser un texto, una pieza musical, una película o una pintura. La teoría de la narrativa, que Bal estudió durante algunos años de su carrera, es un campo de estudio importante porque no se limita a una única disciplina académica como sería la literatura. Si la narrativa es

un concepto que viaja entre disciplinas, ¿cuál sería el periplo del diario de viajes en la literatura, la etnografía y el cine?

En *El viaje entre disciplinas: la visión y el lenguaje*, parte del capítulo I *Concepto*, Mieke Bal aborda un grupo de conceptos cercanos: mirada, focalización e iconicidad. El concepto de mirada se utiliza como “equivalente de «visión» (look) para indicar la posición del sujeto que mira” (p. 53). También se utiliza en contraposición a “visión” como un modo de mirar colonizador, fijo y fijador, que cosifica, apropia, desarma e incluso, posiblemente, viola (Bal, 2016, p. 53).

Mieke Bal en *Visibilidad: ¿Qué sucede cuando la gente mira y qué surge con ese acto?* El verbo “sucede” sugiere que el evento visual es un objeto y el verbo “surge” nos dice que la imagen visual es un objeto también, pero una imagen fugitiva, fugaz y subjetiva, más que una cosa material que podamos conservar (p. 31). Aquí, Mieke Bal está hablando del acontecimiento y la experiencia de la imagen. Más adelante, afirma que “El acto de mirar (*the act of looking*) está anclado al cuerpo [...] el acto de mirar está inherentemente encuadrado (framed); encuadra, interpreta. Además, está cargado de afecto; se trata de un acto cognitivo e intelectual por naturaleza.” (Bal, 2016, pp. 31-32)

El análisis de la película puede abordarse desde diferentes ángulos y desde las posibilidades que ofrece el análisis cinematográfico. En este caso en particular, se abordará como un producto cultural. Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola señalan que “el trabajo sobre fotografía, cine y video como productos culturales se ha focalizado en un campo de estudio conocido como la antropología visual” (p. 15). El trabajo de antropólogos, etnólogos y otros colegas de las disciplinas de las Ciencias Sociales tendría cabida en esta clasificación. Este punto de partida tiene que ver con el hecho de que *El abrazo de la serpiente* está “inspirado” o “basado” en los diarios de dos investigadores del Amazonas: un etnólogo y un etnobotánico. Las fotografías que aparecen en el texto fílmico fueron tomadas por Richard Evans Schultes. Al final del texto fílmico (2:00:26), comienzan a mostrarse las fotografías de Evan Shultes. Primero se insertan cuatro fotografías provenientes de los diarios de Evan Shultes. Posteriormente se muestra un fondo negro y se señala que la película fue inspirada por los diarios de viaje de Theodor Koxh Grunberg (1872-1924) y Richard Evans Schultes (1915-2001). Luego aparecen dos fotografías más y nuevamente un letrero en letras blancas y fon-

do negro que dice: Estos diarios son lo único que hoy se conoce de una gran cantidad de culturas amazónicas. Esta película está dedicada a la memoria de los pueblos cuya canción nunca conoceremos. Y, posteriormente, aparece otra fotografía.

Cristina Propios Yusta en *Cine y vídeo indígena: ¿hacia una comunicación alternativa?* señala que el concepto de lo “índigena” ha sido construido durante siglos dependiendo del contexto político, social y económico, y reforzada a través de las imágenes que tanto pintores, en los primeros años de la colonización de América, como fotógrafos y cineastas desde principios del siglo XX, nos han mostrado a lo largo de la historia” (p. 246). Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola señalan que:

En vez de preguntarnos si la fotografía es un registro fiel de la realidad externa o un medio de expresión de una subjetividad interior, debemos preguntarnos si la fotografía, el cine, el video o la imagen digital introducen una forma distinta de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales, si modifica nuestra mirada y la misma forma de hacer nuestra investigación (p. 19).

Por otra parte, Pierre Ouellet en *Semiótica y Estética. La mirada del otro* considera cuatro formas de acción de la mirada en la relación percepción-alteridad. Solamente haré referencia a dos de ellas las cuales son las que interesan para el presente trabajo. La primera es la mirada como experiencia del otro en donde “el encuentro sólo es posible por la distancia entre el que mira y lo que es mirado” (p. 8). Este tipo de mirada podría situarse en la secuencia que inicia en el 49:05-51:35. Se puede observar una caja de madera con mariposas disecadas, otra caja de madera con algunos objetos pequeños de barro en el interior, la cámara se va moviendo hacia el lado derecho para que podamos ver unas cerámicas, unos collares propios de los pueblos indígenas y después de ello se muestra una cámara fotográfica y un cuaderno con fotografías reveladas y pegadas. Hay un fundido encadenado para continuar en esa secuencia donde se ven las manos del etnógrafo alemán que está revelando una foto de Karamakate en las aguas del río. Se la muestra a Karamakate y cuando se la quiere quitar de las manos, Karamate le pregunta “¿Qué estás haciendo?”. Theodor Von les responde “Necesito guardarla”. Karamakete le dice si es como un chullachaqui “algo que está

vacío, hueco”. Para Theodor la fotografía es un recuerdo del tiempo que ha pasado. Karamate le responde que un Chullachaqui no tiene ningún recuerdo porque él sólo se pasea por el mundo, vacío como un fantasma, perdido en un tiempo sin tiempo. Karamakate le pregunta: ¿mostrará mi Chullachaqui a su pueblo? A lo que Theodor responde: solo si me lo permites.

La segunda forma de acción es la mirada como sentido de la comunidad y de la socialidad. En la película esto puede verse cuando el alemán y su acompañante comienzan a bailar y a cantar para la comunidad a la que han llegado. Ouellet afirma que “la visión no es ya el sentido de la identidad, sino que plantea la sensación de la alteridad. La mirada pertenece al otro, viene del otro y se ofrece como otro [...] me percibo a mí mismo siendo tan ajeno como ajena es la mirada del otro que me mira” (pp. 8-9). Es así como la mirada crea comunidad según la propuesta de Ouellet. Cabe recordar que la película está dividida en dos partes. La primera es el viaje de Karamate, Theodor y el ayudante. La segunda es el viaje de Evan Shultes. Recorren el Amazonas en una balsa y se detienen en los mismos hitos de lugar, pero con muchos años de diferencia. Esta construcción de la narrativa permite crear dos temporalidades: el antes y el ahora. Eso permite vincular las dos narrativas de viaje, así como se construye una mirada ideológica por medio de microhistorias que aparecen en cada uno de los lugares a los que van llegando. Por ejemplo, la Misión de los frailes españoles donde se encargan de “educar” a niños indígenas prohibiéndoles hablar en sus lenguas originarias. 40 años después, ese mismo espacio estará habitado por una secta religiosa.

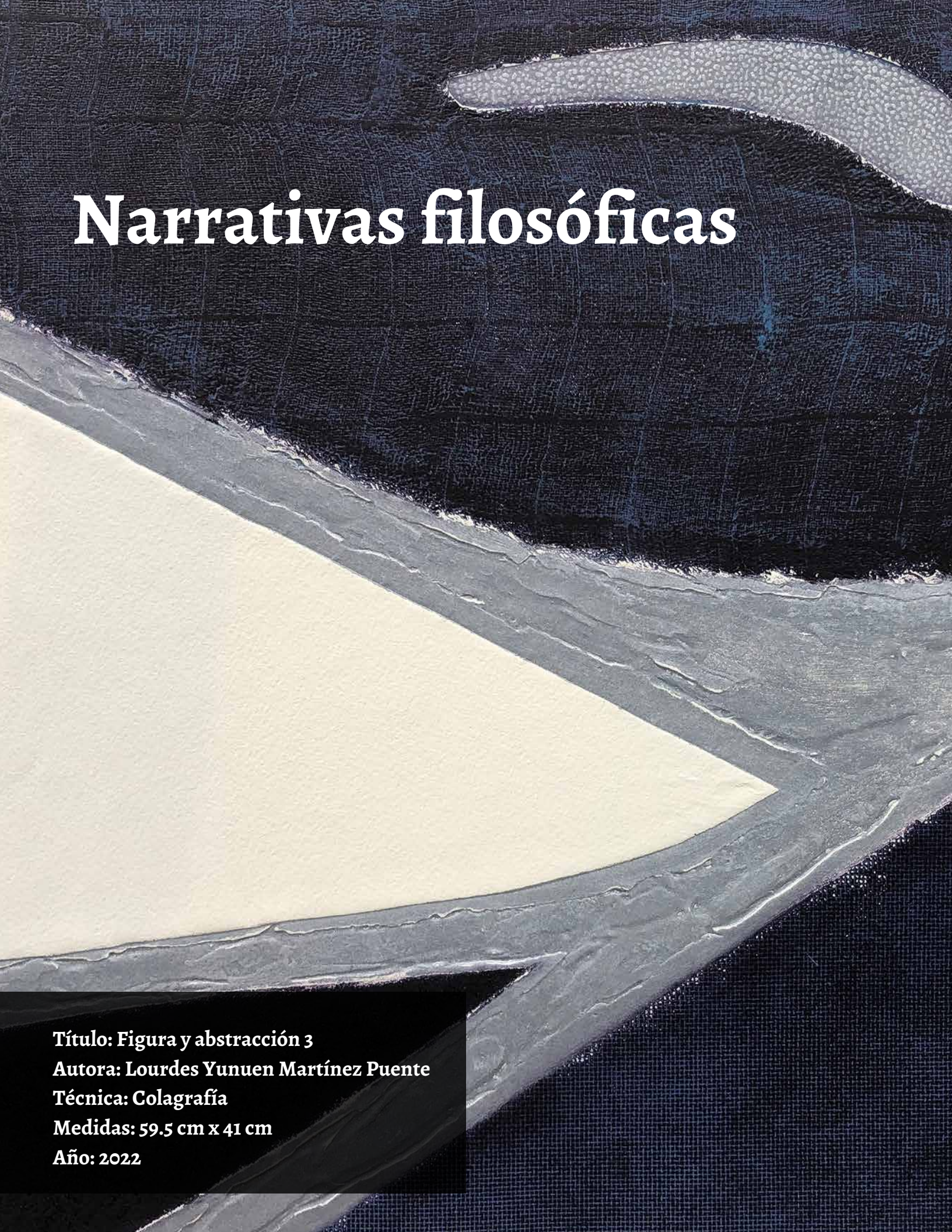
La relevancia del diario de viajes para construir narrativas es una constante en la literatura y el cine latinoamericano. En ellos, se registra el mundo visto a través de la mirada del extranjero, del viajero. A partir de esa mirada se reescriben relatos de los otros, los que habitan esos espacios que resultan desconocidos para el que llega. La escritura y la fotografía son testimonios en los que se puede escuchar y encontrar las voces de los que han sido silenciados. La mirada del artista sobre esos archivos produce otras narrativas en las que se recuperan las historias de las otras culturas como la de los cohuianos.

Referencias

- Ardèvol Piera, E. y Nora Muntañola (Coords). (2004) "Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen" en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*: Barcelona, UOC.
- Augé, M. (2012). *La vida en doble. Etnología, viaje y escritura*. Argentina: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CEN-DEAC.
- _____. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. España: Akal.
- Berger, John. (2000). *Modos de ver*. México: Gustavo Gili.
- Blanco, M. (2012). "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos" en *Andamios. Revista de Investigación Social*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>
- Cánepa, G. (2013). "Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales". *Poliantea*, IX (16), pp. 179-207.
- Careri, F. (2002). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la Literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Ouellet, P. (2004). "Semiótica y Estética. La mirada del otro" en *Relatorias*, 1, México, BUAP, pp. 3-38.
- Propios Yusta, C. (2004). "Cine y vídeo indígena: ¿hacia una comunicación alternativa?" en Ardèvol Piera, E. y Nora Muntañola (Coords). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*: Barcelona, UOC. pp. 316-338.

Filmografía

- Guerra, C. (2015). *El abrazo de la serpiente*. Colombia. 125 min.
- Herzog, W. (1972). *Aguirre, la cólera de Dios*. Alemania-México-Perú. 93 min.
- Santos, P. (1971). *Que sabroso era mi francés*. Brasil. 84 min.



Narrativas filosóficas

Título: Figura y abstracción 3

Autora: Lourdes Yunuen Martínez Puente

Técnica: Colografía

Medidas: 59.5 cm x 41 cm

Año: 2022

IMPLICACIONES DEL CONCEPTO DE HABITAR DE HEIDEGGER PARA EL ARTE Y LA EDUCACIÓN

Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Introducción

En la búsqueda de los antecedentes del concepto *habitar*, es una constante la aparición de la conferencia de Martín Heidegger titulada *Construir, habitar, pensar* (1951), frecuentemente relacionada con la reflexión teórica sobre la arquitectura y el espacio. Dicha reflexión se da desde la fenomenología y la etimología para analizar los conceptos *construir* (*bauen*), *habitar* (*wohnen*) y *ser* (*sein*), derivando el análisis en que dichos conceptos son determinaciones fundamentales del ser.

Este trabajo tiene como objetivo la reflexión en torno al *habitar* y sus implicaciones para el arte y la educación. Se parte, como referencia indispensable, de la aportación de Heidegger, no solo de dicha conferencia, sino también de su concepto de *Dasein* y el modo de estar/ser-en-el mundo, donde mundo refiere más exactamente a ser en medio de una totalidad que incluye a la naturaleza, al arte y los utensilios.

Se sostiene que en el fondo del concepto *habitar* se encuentra una reconsideración seria de nuestro modo de ser en el mundo que permite tomar una postura crítica ante el arte y la educación, teñidos desde la mentalidad moderna de la imagen del mundo. Para abordar la temática se parte de retomar elementos de las obras de Heidegger, respecto al modo de ser del mundo moderno, del concepto *habitar* como una forma específica del ser en el mundo que permite reconsiderar la relación que tenemos con los demás seres. Posteriormente, se abordan las implicaciones bajo el aspecto de auto-producción o auto-poiesis para el arte y la formación.

Imagen, ser humano y su lugar ante los entes en la época moderna

Ya en el texto *La época de la imagen del mundo* (1938), Heidegger manifestaba que el ser humano podría seguir siendo en el futuro un extraño dentro de lo ente. Esta época, tanto la suya como la nuestra aún, según Heidegger (1958), se caracteriza por la lu-

cha para alcanzar la posición en la que se pueda llegar a ser aquel ente en que da la medida a todo ente y pone todas las normas. Esta posición asegura, estructura y se expresa como visión del mundo, en donde la posición del ser humano en medio de lo ente, lo relativiza y se vuelve su fundamento. Lo ente es y está puesto en relación con la vida.

El extrañamiento del que habla Heidegger se refiere al cómo los seres humanos venimos al mundo. Sin embargo, no recapacitamos precisamente en que caímos aquí; no como lugar para habitar, vivir o convivir, sino con la condición del desarrollo del ser de cada uno de nosotros, en tanto especie, como individuos. El mundo no nos debe su ser o existencia, nosotros en cambio sí, sin mundo no hay existencia humana.

Según Heidegger (1958), el humanismo y la investigación científica de la naturaleza, designan la interpretación filosófica del hombre que explica y valora lo ente en su totalidad a partir del hombre y para el hombre. Esta época que se sitúa a sí misma y por sí misma como nueva, expresa el ámbito de las capacidades humanas como espacio de medida y cumplimiento para el dominio de lo ente en su totalidad. Según Heidegger (1958), para el hombre griego, el mundo no podía convertirse en imagen ya que, para él, lo ente era aquello que surge y se abre. El ser humano, al contemplar lo ente, se abre y accede a la presencia.

La presencia es la manifestación de la convivencia de los entes en su diversidad e íntima relación, los seres de este mundo conviven y se relacionan permitiendo la existencia y coexistencia de unos con otros, pero el ser humano es el ser al que se le hace presente o manifiesta dicha relación.

Desde *La época de la imagen del mundo* se puede identificar en el pensamiento de Heidegger la preocupación por el ser del hombre del mundo en la época moderna, el cual se caracteriza por su imagen, su representación. Donde lo ente en su totalidad solo es y puede ser desde el hombre que lo representa y lo produce. En dicha representación, lo ente se aborda desde el método de las humanidades y lo científico natural, como empresa y como dado a lo técnico. En ese sentido, lo técnico no tiene el carácter originario, sino que es entendido como llevado a la vida como *subjectum*. La época de la imagen del mundo es la época en la cual el hombre se ha vuelto el fundamento del mundo.

Dicho lo anterior, queda claro que el énfasis de la reflexión de Heidegger se da en torno al modo en cómo el ser humano, en la época moderna, se relaciona con los entes, las cosas, el mundo. Este último se ha vuelto imagen, porque solo como representación vale para quién lo representa o para quién le representa. En otras palabras, los entes han dejado de tener su propio fundamento y en su lugar se ha puesto al ser humano, el cual solo les otorga valor como algo que puede ser medido y dominado.

El problema de que el ser humano se ponga como fundamento del mundo es que su valor como existente lo pone por encima de los demás seres de este mundo, rompiendo el equilibrio y armonía preexistente a su llegada e instalación, poniendo en peligro el futuro del mundo. Es muy probable que sin el ser humano el mundo continúe, pero muy poco que sin mundo el ser humano lo haga.

Una de las problemáticas derivadas del mundo como representación es la distancia que el ser humano pone entre su ser y el mundo. La ciencia y la ciencia ficción han hecho posible la imagen de otros mundos aparte de este, lo cual, exalta el poder que el humano tiene a través de la ciencia y de la técnica de conquistar y dominar lo ente.

El habitar, un modo de ser ante lo ente

En *Construir, habitar, pensar* (1951), Heidegger expresa que la auténtica penuria del habitar no consiste en la falta de viviendas, sino en el hecho de que los mortales primeramente tienen que volver a buscar la esencia del habitar. Al referirse al hombre, como ser mortal, Heidegger intenta recuperar un significado cercano al orden natural biológico de crecimiento y maduración de los frutos. Que los mortales habitan en la tierra, significa reconsiderar estar “bajo el cielo” y “permanecer ante los divinos”. Es decir, en el habitar, la relación que se establece con el mundo es de cuidado.

La existencia de este humano en el mundo y su capacidad para reconocer la relación y necesidad de unos entes a otros para su existencia pone al ser humano en un lugar especial, en la jerarquía de los seres, pero no a modo de tenerlos a su disposición, si no al cuidado de ellos. Que la presencia se manifieste al ser humano lo obliga a cuidar de ella y mantener su existencia en armonía con ella.

Habitar es residir con las cosas que se coligan con la Cuaternidad. En este sentido, el espacio no es considerado de manera abstracta, como un gran receptor infini-

to, geométrico matemático que alberga los objetos tridimensionales, sino como la presencia concreta donde se da la relación de los seres humanos con los entes a su cuidado y salvación. Es decir, para Heidegger, en el habitar prima el modo en el que los mortales cuidan y salvan la Cuaternidad.

El espacio es, según Heidegger, esencialmente lo dispuesto, lo que se ha dejado entrar en sus fronteras para la residencia de los mortales, en este sentido, los espacios entran en el habitar de los hombres. El habitar como lugar cruzado entre lo humano y el mundo de las cosas, comprende el modo de encontrarse en él, en sentido de la actividad del hombre, de su hacer o producir. El habitar implica un modo de producir del ser humano que armonice y procure su relación con los demás seres de este mundo, ya que en tanto se crea, se habita y se funda el existir del ser humano; se produce así mismo y se construye, abriéndose espacio en la acción en su producción y autoproducción.

El acto creativo del ser humano no puede perder de vista la relación originaria que el ser humano tiene con el mundo, si la producción humana atenta contra él es signo de que algo está haciendo mal. Los fines de la producción humana no pueden entrar en contradicción con la existencia y coexistencia de los demás seres del mundo. La responsabilidad y el deber que se le da al ser humano por la manifestación de la presencia subyuga cualquier otro deseo o voluntad en contra de esta.

Lo anterior permite entender que la situación actual que se vive en el mundo deriva de la actitud o modo de ser ante él, la cual, puede ser reconsiderada en función de entender la forma originaria a través de la cual puede ser reconstituida o reconstruida la relación que el ser humano tiene con el mundo. Lo que se exige es reintentar construir lo humano, la vida misma, otra vida más humana en convivencia y armonía con los demás seres del mundo. Esto convoca a todas las disciplinas y saberes para reconstruir las relaciones entre los sujetos, el mundo, y a reconsiderar cómo el hombre se produce a sí mismo, una *auto-poiesis* dentro del mundo bajo el cuidado de desarrollo y continuidad de la existencia de los demás seres.

Poética y técnica

Es importante reconsiderar también la actitud ante la técnica, ya sea como un medio para unos fines, o bien, como un medio y fin, pero para el hacer del propio ser humano. Al respecto, Heidegger, recupera uno de los sentidos de la técnica, el cual es un modo de salir de lo oculto, la verdad.

Es innegable la importancia que tienen para nuestro mundo las instalaciones, aparatos y máquinas del mundo técnico. En mayor o menor medida, unos más que otros, dependemos de los objetos técnicos. Sin embargo, el problema está cuando la relación con ellos se torna servil, pero de nosotros como humanidad ante ellos. El problema no es la técnica ni la tecnología en sí, sino el modo y la actitud, con la que nos relacionamos con ellos y cómo nuestra relación con los objetos de la técnica pone peligro nuestra relación con los demás seres de este mundo.

Las máquinas y la tecnología han contribuido a generar nuevos deseos, sin embargo, pocos de ellos entran en contradicción con la forma o el modo en cómo nos relacionamos con los demás entes. No contradicen ni cuestionan la actitud que el ser humano moderno tiene ante el mundo, perdiendo de vista el cuidado de ellos y poniéndolos solo a nuestro servicio.

A fin de ser eficaces y eficientes; la técnica y los avances tecnológicos, a veces van a la par, otras veces sustituyen o complementan las capacidades físicas humanas, teniendo como meta el incremento de la productividad, el rendimiento, la calidad, la innovación o variedad de productos o servicios para satisfacer necesidades mayores o singulares. Sin embargo, la tecnología no crea ni reproduce, es un medio y como tal no se puede dejar de lado la pregunta por el hacer o producir humano, en términos teleológicos: para qué trabajamos, para qué producimos. La pregunta derivada de la propuesta del habitar heideggeriano es ¿cómo hacer posible una vida humana técnica de manera armónica con los demás seres de este mundo donde se mantenga su cuidado?

En el ámbito de la reflexión sobre el arte, Agamben en *El hombre sin contenido* (2005), denuncia al *ready-made* y al *pop-art* como las formas más alienadas de la poeisis. La creación y producción obedecen a la necesidad de hacer para el ser humano

este mundo más habitable u hospitalario, pero manteniendo el deber que le impone la presencia, es decir, el cuidado de los demás entes.

Siguiendo la misma reflexión de Heidegger, respecto a la técnica como un modo de salir de lo oculto, Agamben plantea que *poiesis* es la instalación en una forma, contraer en una figura, ya que partir de una forma el modo en que lo que se produce entra en la presencia y excluye la posibilidad de que sea de alguna manera reproducible. Sin embargo, para Agamben, la reproducibilidad es una relación esencial de la técnica, mientras que la del arte es originalidad.

Según Agamben (2005), mientras que el *ready-made* procede desde la esfera del producto técnico a la de la obra de arte, el *pop-art*, en cambio, se mueve desde la condición estética a la del producto industrial. En ambos casos, el objeto llega a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser; *ready-made* y *pop-art* constituyen la forma más alienada (y por lo tanto extrema) de la *poiesis*, esa en la que la privación misma llega a la presencia.

Para Agamben (2005), la estructura original de la obra de arte se da como *epojé* y ritmo, y de este modo la sitúa en una dimensión en la que está en juego la estructura misma del estar/ser-en-el-mundo del ser humano y de su relación con la verdad y con la historia. La obra de arte permite al ser humano restablecer su relación originaria con el mundo.

En esta dimensión, el estatus poético del hombre sobre la tierra encuentra su propio sentido. En la tierra, el hombre tiene un estatus poético porque es la *poiesis* la que funda para el espacio original de su mundo. Solo en la *epojé* poética el ser humano vive la experiencia de su estar/ser-en-el-mundo como su condición esencial, se abre un mundo para su acción y su existencia. A través del acto *poiético* se accede a una dimensión más original que el tiempo, el hombre es un ser histórico, es decir, para el que en cada instante se pone en juego su propio pasado y futuro. Por lo tanto, el regalo del arte es el regalo más original, porque es el regalo del mismo lugar original del hombre. La obra de arte permite que el hombre acceda a su estado original en la historia y en el tiempo.

El ser se relaciona con el ser humano porque necesita de él para acontecer. La actividad del ser humano ya sea creativa o productiva se da en el mundo de las co-

sas; pero hay cosas, como el arte, que permiten al ser humano dar cuenta de la relación originaria que el ser humano tiene con las demás cosas. Este darse cuenta es la oportunidad que el ser humano tiene para hacer de su existencia una obra de arte, habitando poéticamente la Cuaternidad. El privilegio del ser humano es la relación que puede establecer él con las demás cosas, él da cuenta del ser y del acontecer, es un testigo, el arte es testimonio de esa noble misión. Pero como cosa humana que no responde a la misión originaria del ser humano, el arte puede ser vulgar o banal.

Según Heidegger, es en el arte donde encontramos las coordenadas fundamentales para una verdadera experiencia del mundo. Pero el arte no lo encontramos allí, frente a nosotros, sino la obra de arte. La obra se manifiesta como ente, como cosa. Un cuadro cuelga de la pared “como un arma de caza o un sombrero”. Esta consideración primaria de la obra es la que puede tener un trabajador de seguridad o limpieza de un museo. Pero, la obra dice más que la mera cosa, es un “algo otro”, es alegoría y símbolo. El útil, utensilio, instrumento o herramienta como la obra de arte, ha sido creado. El útil se agota en el uso; entre mejor funcione menos atención le damos. La obra de arte, en cambio atrae la atención, habla de otra cosa, devela la esencia, vuelve patente el ser del ente, lo que el ente es (siendo).

La obra de arte ilumina lo que existe, pero cuando se retira, emerge la tierra que es reserva de significados, de lo indeterminado, lo indecible e ininteligible. Pero solo ahí, en la lucha mundo-tierra acontece la verdad.

Formación como autopoiesis

Según Savater (1997):

Educar es creer en la perfectibilidad humana, se fundamenta en la capacidad de mejora y en la capacidad innata de aprender y en el deseo de saber que la anima, en que los hombres podemos mejorarnos unos a otros por medio del conocimiento (p. 10).

La educación también es producción o *poiesis*, desoculta en el ser humano su propia humanidad. Educar, significa originariamente “sacar de”. Como actividad, se distingue como:

Un proceso social mediante el cual, una comunidad asimila a sus nuevos miembros, incorporándolos a sus valores, reglas, pautas de comportamiento, saber, prácticas, ritos y costumbres que la caracterizan. Es una forma de hacer o producir un modo de ser en el mundo. Interrelaciona a la enseñanza y al aprendizaje en un determinado momento socio histórico (Beltran, 2007, párr. 2).

La formación es formarse, es un proceso de configuración de uno mismo, auto-producción o auto-poiesis que permite mediar la producción del ser propio frente a los demás, el valor que poseen las cosas y al valor de lo humano en el obrar.

La formación es la misión de la educación y de la enseñanza, ya que estas buscan mediante el conocimiento y la generación de habilidades y valores. La formación se refiere al proceso de humanización que caracteriza el desarrollo individual, a medida que el ser humano se apropia de la experiencia de la sociedad en las prácticas de sobrevivencia y convivencia de la comunidad de la que es parte manifestando los valores aprendidos a través de sus conductas (Beltran, 2007, párr. 13).

Los seres humanos que participen de la Pedagogía y las Ciencias de la educación, que compartan la idea de que es posible responder desde la educación y la formación a un modo de ser en el mundo del educando que se traduzca y refleje en su vida, deben comprometerse con dicha aspiración.

La educación se funda en el carácter temporal del ser humano y en la posibilidad de proyectarse a un tiempo que aún no es. En ese sentido el futuro se construye, se edifica. Pero como se estableció con Heidegger, es necesario recuperar el sentido de habitar para construir. Por ello, si se quiere que las generaciones futuras *habiten* deben establecerse acciones inmediatas, en el presente, que haga posible ese futuro, producidas desde el presente. Es innegable la importancia de la instrucción para el desarrollo de conceptos y destrezas, pero debe ser guiada desde la formación, la cual responde a las actitudes y valores. Nadie nos puede formar, solo nosotros.

[...] tus educadores no pueden ser otra cosa que tus liberadores. Y éste es el secreto de toda formación: no proporciona prótesis, narices de cera, ni ojos de cristal. Lo que estos dones pueden dar es más bien la mera caricatura de la educación. Porque la educación no es sino liberación (Nietzsche, 2009, p.29).

El verdadero estudiante que se forma nunca está formado. Y el verdadero profesor-formador no quiere formar al otro. El estudiante debe aprender a organizar y reconfigurar la realidad y develar el sentido y significado de su propia experiencia.

Una persona formada es aquella que es capaz de amarse a sí mismo, a sus semejantes y a la biosfera, respetar y cuidar a todos los seres vivos, practicar una autonomía responsable, y tener una comunicación asertiva que le permita tomar decisiones pertinentes y solidarias que garanticen la paz, el cuidado del ecosistema y la estabilidad societal y comunitaria (Ortiz y Sánchez , 2020, p. 88).

La formación implica formar, formarse y con-formarse con otros seres humanos. La forma en cómo nos plantamos en el mundo con relaciones a los demás seres depende un aspecto actitudinal, que implique reconocer el valor propio del ser humano, el cuidado de sí y de los seres de su entorno. Lo anterior implica reconocer no solo un cambio de actitud sino de una mentalidad implícita en las ciencias, en las humanidades y en las artes.

En ese sentido cabe replantear a la misma educación como transmisión, para dar pauta en ella como práctica de auto-con-formación o auto-producción. Lo mismo la técnica que el arte tienen la posibilidad de mostrar el sentido originario de la existencia del ser humano en relación y cuidado de los seres.

Educar para habitar poéticamente el mundo requiere tener presente el sentido originario de la relación del ser humano con los entes y con los seres que él produce, útiles y obras de arte. Sin duda, el útil hace más cómoda nuestra vida, pero nuestra vida debe obedecer al cuidado de nuestro ser en relación con los demás seres. El ser humano debe aprender a existir en lo innominado, tiene que dejar que el ser

nuevamente le dirija la palabra, para volver a su morada, para que habite en la verdad del ser (Heidegger, 2000).

La esencia del ser humano está en la relación que tiene con el ser y no en la posesión de su propia entidad o de otros entes. El ser no es Dios ni es un fundamento del mundo. El ser es más amplio y lejano que todo ente, y sin embargo más cercano al hombre que cualquier ente, sea una roca, un animal, una obra de arte, una máquina, un ángel, Dios. El ser es lo más cercano. (Heidegger, 2000).

El hombre no es el déspota del ente. El hombre es el guardián del ser. En su vecindad y proximidad al ser, éste le indica y dispone al hombre hacia el ser. La ley como νόμος y λόγος guardan una estrecha relación: la ley es indicación, aviso del ser, del mismo modo que el logos es su manifestación o su morada. La relación del hombre con la ley es de acatamiento, de obediencia, porque el hombre vive en contacto con el ser. El cuidado es la estructura total y originaria de la existencia, cuidar de sí mismo, cada uno de su propia posibilidad en tanto que existencia y se expresa en todas las actividades de la existencia y de los estados de ánimo en los que cada uno se encuentra siendo interpelado por el ente.

La labor educativa debe contribuir a la comprensión de la existencia como posibilidad en relación con su propia finitud como muerte o como libertad existencial. El hombre puede huir y ser impropio o asumirse y dejarse en libertad para convertirse en fundamento de su propia existencia y estar vuelto hacia el más propio poder-ser.

El cuidado con el mundo se efectúa en forma de *poiesis*. En la creación de una cosa, las causas que determinan su presentación están en deuda unas de otras. El útil o el arte, como cosa responden una forma concebida, a la elección del material utilizado, a un uso o a un usuario. El que crea atiende a las causas y responde por ellas dándoles lugar y dejándolas ser. La verdad surge en esa ocasión determinada. El verdadero cuidar es dejar que algo se muestre en su esencia a partir de su cuidado como reunión de la Cuaternidad (mortales, divinos, cielo y tierra).

Una educación creativa debe responder a la interpelación de los entes del mundo para permitir una articulación desde el propio horizonte del estudiante para que se interprete en relación con la Cuaternidad, que le permita contemplar el mundo desde una perspectiva integral centrada en la vida. El habitar es el cuidado de sí, donde

todas las actividades de mi existencia muestran una relación conmigo mismo y con los demás seres.

La educación como formación debe transformar la existencia, debe dar las pautas para que la existencia del estudiante se vuelva un proyecto para sí mismo y no solo para algo. Para que sea proyecto de sí, primero debe procurar de otros, a partir de una valoración de su lugar específico en el mundo. Solo así el estudiante puede reconocer que su identidad no está dada de antemano, sino que se gana a través del auténtico procurar a los otros. Ello implica dejarse afectar por ellos, volverse ser vulnerable.

Cuidar de otros es *poiesis*, formación y auto-con-formación, ya que al cuidar de otros manifestamos el carácter compartido del ser. La formación se torna en un procurar auténtico ahí donde se revela nuestro sentido en el mundo y con el mundo, permitiendo la re-apropiación de la comprensión, en la cual el estudiante se reconstruye a partir de sus posibilidades. Para que lo anterior sea posible debemos devolver al estudiante su carácter de ser-con, de poner atención, de abrirse, aunque para ello sea necesario poner en crisis o destruir la visión del mundo heredada. Para que lo impropio devenga propio, destruir será necesario para la reconstrucción del comprender.

Conclusión

El reconocimiento de la diferencia existencial de todos los seres de este mundo tendrá que comenzar por denunciar la forma que hasta ahora impregna nuestra forma de ser en el mundo, nuestra cultura, que más bien es anticultura, ya que excluye el cuidado de sí y de los otros seres y su reconocimiento.

Impera la cultura de la devastación, que ve al mundo y sus seres como meras cosas o cosas cualquiera que pueden ser puestas a nuestra disposición, consumo o agotamiento. Para abrir ese horizonte que permita la interpretación de la existencia como coexistencia y cuidado será necesario como acto educativo primero destruir la imagen del mundo heredada y dar paso al habitar en y con el mundo que armonice y procure la relación con los demás seres, ya que en tanto se crea, se habita y se funda el existir del ser humano; se produce así mismo y se construye, abriéndose espacio

en la acción en su producción y autoproducción. Habitar de forma poética el mundo es dar pauta a que nuestra existencia se muestre en su esencia a partir de su cuidado como reunión de la Cuaternidad (mortales, divinos, cielo y tierra).

Referencias

- Agamben, G., Kohrmann, E. M., y Catalán, A. V. (2005). *El hombre sin contenido*. Ediciones Altera.
- Beltran, M. (2007). *Educación, Enseñar Aprender y Formar*. Recuperado de <https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/catedradh2007/SeminariosEstados/html/Educacionformar.html>
- Del Val Pardo, I. (2021). "Más allá de la industria 5.0: Realidad y deseo. Encuentros Multidisciplinarios". E.M. (68). Mayo-Agosto 2021.
- Sabrovsky, E. (2006). *La crítica de Emmanuel Lévinas a la concepción del habitar en Martín Heidegger*. ARQ (Santiago). Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962006000100015>
- Savater F. (1997). *El valor de educar*. 2ª ed. Barcelona: Ariel
- Vallejo Clavijo, A. C. (2012). "Pensar el construir, el habitar y la técnica: una reflexión sobre la Cuaternidad: la tierra, el cielo, los divinos y los mortales desde Heidegger". *Hallazgos*, 9(18), pp. 53-65.
- Heidegger, M., y de Reyna, A. W. (1958). *La época de la imagen del mundo*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile.
- Heidegger, M., y Gebhardt, A. C. (2002). *Construir, habitar, pensar*. Alción Ed.
- Heidegger, M., y Girardot, R. G. (2000). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2009). *Schopenhauer para educadores*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortiz Ocaña, A. y Sánchez Buitrago J. (2020). "Educar, instruir y formar: una configuración triádica". *Plumilla Educativa*, 26(2), pp. 63-101.

HABITAR LA TRADICIÓN. REFLEXIONES SOBRE LA CONFECCIÓN DEL ESPACIO Y VIDA COTIDIANA EN LAS TRADICIONES ORISHA

José de Jesús Fernández Malváez

Introducción

Las tradiciones *orisha*¹, cuya naturaleza religiosa fulgura a la luz de sus arquetipos numinosos, representados por deidades *orishas* que manifiestan su naturaleza y fuerza a través de asociaciones con fenómenos naturales o formas de la naturaleza: la tormenta, el rayo, el mar, el fuego. Aunque también con aspectos humanos como las virtudes: “Ogún, padre de los herreros, es también entre los yorubas un guardián de la justicia. Es un *orisha* asociado con la verdad” (Juárez, 2019, p. 17). Por ello, tienden a desdibujar en sus adeptos las fronteras entre vida cotidiana, trabajo y práctica devocional. Incluso el espacio se ve comprometido bajo una visión holística, que integra necesidades y quehaceres de distintas índoles en un mismo territorio geográfico: dicho sea de paso, el de su casa.

Dentro de las características centrales de las tradiciones *orisha*, podemos encontrar su interacción con las fuerzas sobrenaturales de sus cosmologías particulares. Este proceso dialéctico permite a sus practicantes realizar rituales de carácter adivinatorio, dialogar abiertamente con sus deidades y con sus muertos, así como emplear la fuerza de estos para conjurar brujería o realizar trabajos y obras, que permitan retirar la influencia de un mal provocado por otra persona (que, cabe mencionar, puede o no ser partícipe de las mismas creencias religiosas).

Actualmente, en México podemos encontrar un reciente, pero exponencial, crecimiento de la población practicante de estas religiones (Aguirre Beltrán, 1989; Quezada, 1989; González, 2007, 2008; Juárez 2014b, 2019), así como una subsecuente proliferación en la oferta de servicios y productos de carácter mágico-religioso asociados con estas.

1 En el presente artículo, nos referiremos a las “tradiciones orisha” como el cúmulo de prácticas religiosas pertenecientes, derivadas o asociadas a las religiones de África Occidental, y cuya presencia es observable en Querétaro y en gran parte del territorio nacional mexicano.

Esto nos permite dar cuenta, sin afán de generalizar, de la envergadura que tiene la circulación y movilidad de estas prácticas y símbolos culturales y religiosos.

El presente artículo tiene por objetivo poner en diálogo el proceso de transnacionalización religioso, con la conformación del espacio y la vida cotidiana en las tradiciones *orisha*. Partimos de la idea de que habitar un espacio implica construir una trayectoria individual, a la vez subjetiva y social, donde los practicantes religiosos “deben acomodarse a las presiones y las oportunidades que derivan de su existencia común en el espacio-tiempo terrestre” (Di Méo, 1999, p. 6). Por decirlo de otra forma, proponemos una dialéctica del habitar las tradiciones, donde se pongan en juego distintos criterios en la composición del hábito; en tanto práctica cotidiana, y la mística; en tanto interacción con lo divino.

La transnacionalización de las tradiciones *orisha*

La transnacionalización, también denominada relocalización, religiosa² en las religiones de origen afro, es hoy en día un aspecto cotidiano. Vivimos en un periodo de tiempo donde los dogmas religiosos se vuelven maleables en función del sincretismo y de la subjetivación. Cada quien parece crear sus propios principios religiosos a favor de sus necesidades o gustos.

A decir de las tradiciones *orisha*, podemos observar que “los discursos y las prácticas religiosas aspiran hoy a constituirse como partículas simbólicas en una circulación transnacional” (Bastian en Odgers, 2011, p. 29). Dicho de otro modo, estas tradiciones se presentan como un cúmulo de conocimientos religiosos resilientes y adaptables a cada contexto o, a menor escala, sujeto particular.

Según Juárez (en Álvarez, Thylefors y Wedel, 2009), existe una distinción notable entre diáspora religiosa primaria y secundaria. La primera se compone por “lugares que dieron nacimiento a las distintas variantes de religiosos afroamericanos, mientras que la [...] secundaria estaría compuesta por aquellos lugares en los que dichas religiones se han implantado” (p. 89). Por mencionar un ejemplo, podríamos adver-

2 Entendida como aquellos procesos a través de los cuales los religiosos que migran a otro país, construyen campos sociales que permiten asociar las creencias religiosas bajo la forma en que se conciben y practican en su lugar de origen, con el nuevo espacio en que las presentan.

tir en Cuba un principio de diáspora primaria y en México una secundaria. Aunque con la salvedad de que en México el escenario de las tradiciones *orisha* también ha sido sujeto de adaptación al cambio; e incluso de hibridación.

Cuando hablamos entonces de transnacionalización religiosa, lo hacemos advirtiendo que este fenómeno no solo es un nicho de análisis sobre aspectos migratorios, sino también una forma de aproximarnos a la configuración del pensamiento religioso en las tradiciones *orisha* hoy en día. Siguiendo la diferenciación recuperada por Juárez (en Álvarez *et al*, 2009), existe una distinción notable entre la diáspora primaria y una secundaria, haciendo énfasis en que en la primaria es el punto de origen en que se generó la difusión cultural de la práctica religiosa. En cambio, la secundaria atiende a una composición derivada de lugares donde hubo una implantación posterior de estas.

Partimos, pues, de que el fenómeno de la diáspora (en ambos niveles) ha modelado hábitos en el religioso contemporáneo, en función de estructuras simbólico-mágico-religiosas resultantes de su propio contexto y sus mecanismos para habitar en este:

El proceso de transnacionalización de las religiones afroamericanas –como bien lo ilustra el caso de la santería en la ciudad de México– pone de manifiesto cómo estas religiones a pesar de ser objeto de debate dentro de los discursos que enarbolan la “pureza” y la “tradición” de la práctica religiosa, no dejan de estar sujetas a transformaciones y relocalizaciones que se producen y recrean en contextos sociales y culturales particulares (Juárez en Álvarez *et al*, 2009, p. 93).

Otro factor a considerar, y que poco a poco va cobrando importancia a medida que cobra presencia en el territorio nacional, es la reafricanización de las tradiciones *orisha*. Este proceso ha cobrado vigencia a medida que los conocimientos religiosos (y los religiosos mismos) se han visto permeados por el emergente contacto con religiosos nigerianos. De manera particular, concordamos con la señalización que hace Juárez (2009) sobre la búsqueda de revitalización y fortalecimiento del estatus de las tradiciones y prácticas que actualmente se gesta en el país. El llamado “movimiento de torno a las raíces”, señala Juárez (2009), “busca revalorizar un origen cultural africano, dando un carácter intelectual a la religión y depurarla de sus elementos cristianos” (p. 93).

La construcción del espacio transnacional

Las religiones tienen el hábito de promulgar preceptos que figuran como una suerte de *nomía* comunitaria. Estos preceptos, de manera habitual, tienden a ser contundentes a la vez que ambiguos. Son, por naturaleza, sensibles a la interpretación individual, comunal y/o social. Sirven a la causa religiosa como un contenedor moral, pero también inspiran en sus adeptos —principalmente en los más fieles— una forma de habitar en el mundo. Las tradiciones *orisha*, en tanto religión de religiones, no son ajenas a este principio.

En Cuba —cenit de las tradiciones *orisha* en su variante criolla—, El Monte se presenta como un espacio donde habita todo aquello que el practicante necesita. “Habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos” (Cabrera, 2009, p. 19). Habitan también las plantas y animales, que forman parte de los insumos requeridos para cada ritual del catálogo —a veces escrito, a veces apócrifo— de las tradiciones.

De tal manera que en El Monte habita todo aquello que permite amalgamar lo sobrenatural con la vida cotidiana del religioso. Siendo, pues, aquel lugar, donde cobran vigor las tradiciones; donde se producen y reproducen los mitos; donde convergen la producción y la reproducción de significados; donde las fronteras son de orden simbólico y no geográfico. El Monte es, en suma, el lugar donde el espacio religioso y el social convergen; estimulando en los adeptos un sentido de pertenencia; una identidad colectiva. Aunque también promoviendo —por la naturaleza misma de estas tradiciones—, el desarrollo de una subjetividad que pone a prueba la resiliencia de los principios religiosos de cada tradición *orisha*.

Para comprender mejor este proceso, podemos recurrir a un caso en concreto. Az³ tiene 45 años, cuenta con estudios de posgrado y viene de una arraigada tradición docente. Es oriunda de Querétaro; ciudad donde ha radicado de manera continua durante toda su vida. Az está iniciada en las tradiciones *orisha*. Cuenta con *mano*

3 Como llamaremos de aquí en más a esta informante clave, en virtud de mantener su confidencialidad.

orula; consagración de la religión yoruba que consiste en recibir a *Orula* y su conocimiento sobre el destino. También está rayada —iniciada— en Palo Mayombe, donde tiene coronado su santo y un juramento *Ozain*, por lo cual está facultada para hablar con *orishas* y muertos. Az es danzante conchera y tiene su nombre sembrado en azteca y maya. Az sabe leer el tarot, entre otras cosas. Az trabaja haciendo uso de todos estos conocimientos, sin por eso desvirtuar su propia afinidad religiosa ni a ninguna religión en sí misma (Fernández, 2016).

Az resulta, sin mayor escudriño, en una prueba fehaciente de la singularidad que caracteriza a las tradiciones *orisha*, donde el margen de resiliencia en estas, permite dar pie no solo a la convergencia de preceptos en lo religioso, sino a la propia hibridación de saberes y prácticas, siempre en función de mejorar el alcance mismo de la tradición. Esto es a tal punto una tendencia, a partir de que existen en la actualidad movimientos que intentan “retornar a las raíces”, en los que “se busca revalorizar un origen cultural africano, dando un carácter intelectual a la religión y depurarla de sus elementos cristianos” (Juárez, 2009, p. 93).

Sin embargo, y sin desmerecer la solemnidad de estos movimientos, la tendencia, al menos en América, resuena en función de la distensión del dogma primigenio. “Diversas etnografías sobre la tradición *orisha* en el continente americano demuestran que las interpretaciones varían cuando cruza las fronteras socioculturales y simbólicas [...] la afiliación a ciertas tradiciones se capitaliza de diversos modos” (Juárez, 2019, p. 19). Esto, por supuesto, impacta de manera directa en la forma en que se habita la religión.

El proceso dialéctico del habitar y el hábito

A este punto, hemos visto que habitar la religión, en tanto concepto, no puede ser reducido a un espacio ni a una representación ideológica (Di Méo, 1999). Sabemos también que las tradiciones *orishas* destacan por su presencia transnacional y que, a diferencias de las grandes religiones⁴, puede presentar variaciones en función de interpretaciones regionales, gremiales o incluso personales. En consecuencia, pode-

4 Judaísmo, cristianismo, Islam, budismo e hinduismo. Por ser los grupos religiosos con mayor población registrada a nivel mundial.

mos argüir que los “imaginarios espaciales” (Di Méo, 1999) juegan un rol importante en la forma en que se realiza la práctica religiosa en función de cada contexto.

Claude Reffestin (1986) ya intuía desde los estudios de la geografía humana, la relevancia de observar los reordenamientos del espacio no solo en función del territorio geográfico, sino en conjunto con los signos culturales que caracterizan a una población o grupo social, así como su proceso natural (cultural) de articulación e hibridación con otros, constituyendo lo que él llamó “ecogénesis territorial”. A decir de esto, las tradiciones *orisha* hacen eco por sus procesos de transculturación. Siendo estos evidentes –pero no exclusivos– en el territorio nacional.

Los practicantes de las tradiciones *orisha*, por su parte, acondicionan con el pasar del tiempo un espacio que resulte afable con sus necesidades prácticas y simbólicas: les brindan un espacio a todos y cada uno de sus santos. Estos espacios se constituyen bajo una lógica funcional, que permite convertir a las representaciones físicas de los *orishas* y muertos que juegan al menos tres roles previamente definidos. El primero, permite instaurar una valoración patrimonial-religioso, que contribuye a fortalecer un sentimiento de identidad con la o las tradiciones. El segundo busca articular el espacio mítico y el ritual, buscando construir un territorio que permita brindar la experiencia de habitar la tradición; posiblemente en un sentido que rebasa lo metafórico. Y, por último, estas representaciones y el territorio que permiten construir en concreto, figuran como una representación de estatus simbólico, mágico y religioso, que bien puede enlazarse con la búsqueda de fundar o fortalecer una identidad colectiva con otros adeptos de las tradiciones, aunque también puede traslucir como la construcción de espacio con alta carga simbólica que pretende dotar de eficacia a sus prácticas ante quienes no participan de los principios religiosos.

El territorio, en el sentido arriba mencionado, pertenece al plano de la representación social, pues, como ya vimos, se manifiesta en virtud de la alianza entre lo material y lo simbólico. De ahí que estemos de acuerdo con la propuesta de Di Méo (1999) sobre entender el territorio en su carácter multidimensional a la luz de tres órdenes:

En primer lugar, se inscribe en el orden de la materialidad [...] En segundo lugar, tiene que ver con la *psyché* individual. [...] la territorialidad se identifica, en par-

te, con una relación a priori, emocional y presocial del hombre con la tierra. En tercer lugar, participa del orden de las representaciones colectivas, sociales y culturales (p. 3).

A decir de esto, y apuntando también a la reflexión que acompaña los tres órdenes que precisa Di Méo, concordamos también en que existe un incremento en el grado de abstracción que representa hoy día —más aún hoy que cuando Di Méo lo señalaba— hablar del territorio y la territorialidad. La virtualidad ha venido a cambiar las reglas del juego. Sin embargo, no profundizaremos aquí en esto.

Conclusiones

La religión, y particularmente las de tradición *orisha*, tienen por naturaleza propia inculcar los intercambios interindividuales múltiples (Di Méo, 1999), aunque no siempre estos resultan en tendencia dentro de la geografía religiosa en que se gestan. Los espacios de vida y sociales no siempre marchan en sintonía. “Cada individuo, confrontado a las exigencias de lo cotidiano (inscritas en su “ciclo de vida”), se desplaza y práctica el espacio de manera repetitiva y automática” (p. 6). Y, sin embargo, no podemos coincidir con Di Méo en que la corporalidad del ser humano resuena como una frontera que limita su capacidad de acción y percepción.

El espacio de lo simbólico —particularmente el que se gesta en religiones como las que tenemos sobre la mesa— se ve enriquecido con estímulos que oscilan desde la variedad religiosa de —o afín a— las tradiciones *orisha*; hasta la nutrida diversidad de formas en que estas se practican, articulando una praxis laboral-religiosa cotidiana que puede ser, además individual y no transferible.

Esta praxis laboral-religiosa cotidiana se gesta y se gestiona bajo ciertos preceptos elegidos por el religioso como canónicos, en virtud de su o sus consagraciones religiosas. Se construyen ciertos hábitos derivados de la confianza generada con sus *orishas* y/o muertos; con sus cohabitantes: con los *orishas* que habitan El Monte, por ejemplo, pero que también habitan su espacio doméstico a partir de sus representaciones simbólicas.

Estas representaciones se tornan compañeros domiciliarios. Ambos habitan un espacio que es triplemente concebido:

- Es doméstico, pues toda práctica cotidiana se gesta y se gestiona en ese espacio.
- Es religioso; en este habita lo sagrado; los dioses y muertos. Es donde se rinde culto y se realizan rituales.
- Es laboral, pues es donde se presta el servicio de adivinación, *ebbós* y demás prácticas religiosas comerciables. Es también donde se cobra el derecho y donde se distribuyen y administran los recursos que darán sustento a las prácticas religiosas cotidianas, así como a las necesidades domésticas.

La ausencia de El Monte como aquel espacio donde habita todo aquello que el practicante necesita, se evoca y manifiesta a partir de esta triple representación del espacio habitación. Al no haber un monte como en la Cuba ancestral, donde, como mencionó otrora tiempo Lydia Cabrera (2009), “habitan, como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependiendo sus éxitos o sus fracasos” (p. 19).

Como hemos visto a lo largo de este artículo, las tradiciones *orisha* tienen la particularidad de poder desplazar sus límites entre sí, en consonancia con los conocimientos y contexto de quienes las practican. En el caso de El Monte, por ejemplo, al no haber dicho espacio sagrado –dicho habitáculo– en zonas conurbadas, el religioso transnacional opta por construirse uno propio. En miniatura, quizá, pero donde puedan habitar sus *orishas* y muertos. Donde llevar a cabo sus rituales, pero también donde habitar él mismo. Donde, incluso, co-habiten su familia, su práctica cotidiana y su trabajo [como] religioso.

Referencias

- Aguirre Beltrán, G. (1989). *La población negra de México: estudio etnohistórico*. México. FCE/UV/INI/Gobierno del Estado de Veracruz.
- Cabrera, L. (2009). *El Monte: Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Di Méo, G. (1999). "Geografías tranquilas de lo cotidiano: Un análisis de la contribución de las ciencias sociales y la geografía al estudio de las prácticas espaciales". *Cahiers de Géographie du Québec*, 43(118) pp. 75-93.
- Fernández Malváez, José de J. (2016). "La brujería como forma de trabajo". *Mercantilización de eficacia simbólica y conformación de redes* (Tesis de maestría INÉDITA), FFI-UAQ.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura*. Barcelona: Grupo Editorial Siglo XXI.
- González Torres, Y. (2007). "La santería en México". *Diario de Campo, Religiosidad Popular México-Cuba*, (44), pp. 56-67.
- _____ (2008). "Las religiones afrocubanas en México", en Alonso, Aurelio Comp., *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*. Buenos Aires, Argentina. CLACSO.
- Juárez Huert, Nahayeilli B. (2009). "Transnacionalización y relocalización de la santería cubana: el caso de la ciudad de México". En Álvarez López, L., Thylefors, M., Wedel, J. editores. *Representaciones y expresiones religiosas afrolatinoamericanas*. EUA. Institute of Latin America Studies, Stockholms universitet.
- _____ (2014a). "Un pedacito de Dios en casa: circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México". México. CIESAS-Universidad Veracruzana-El Colegio de Michoacán, Publicaciones de la Casa Chata.
- _____ (2014b). "Religiones afroamericanas en México: hallazgos de una empresa etnográfica en construcción". *Revista Cultura y religión*, 7(1), pp.219-241.
- _____ (2019). "Dos narizones no se pueden besar. Trayectorias, usos y prácticas de la tradición orisha en Yucatán". México. UNAM-CIESAS.
- Odgers Ortiz, Olga coord. (2011). *Pluralización religiosa de América Latina*. México. El Colegio de la Frontera Norte / CIESAS.
- Quezada Ramírez, N. (1989). *Enfermedad y Maleficio. El curandero en el México Colonial*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Raffestin, C. (1986). "Écogénèse territoriale et territorialité", en Auriac, F. y Brunet, R., *Espaces, jeux et enjeux*, pp. 175-185. París:Fayard.

EL FENÓMENO DEL HÁBITO SEGÚN TOMÁS DE AQUINO

Juan Granados Valdéz

Introducción

¿Qué pasa con el hábito? En algunos contextos los hábitos o tienen mala fama o se los ve como instrumentos para el éxito. Pero, el concepto de hábito es clave, aunque con poco reconocimiento en el mundo de las artes y la educación. Sobre el fenómeno del hábito trata, pues, este escrito. Se propone recuperar los asertos filosóficos del aquinate para caracterizar el fenómeno del hábito, evitando digresiones, ya que se lo presupone cuando trata los fines de la educación, de lo cual se dirá algo. Con el angélico, a pasos agigantados y muy pronto, es posible vislumbrar de qué va el hábito, aunque por esta ocasión, haya que contentarse con las cuestiones relativas a la naturaleza del hábito, el *sujeto* del hábito y la distinción de los hábitos.

Los fines de la educación

El hábito encuentra, filosóficamente, su explicación en la antropología filosófica (Granados, 2021). Esta enseña, en la línea del filósofo escolástico, que el fin último del ser humano es su perfección y el fin de la educación va implícito en el primero. La filosofía de la educación reflexiona sobre las condiciones de posibilidad de la educación, a partir de la idea que el ser humano tenga. Esta idea incluye la de fin. Esto es, lo que se quiere conseguir del ser humano. Dicha área de la filosofía aplica a la educación elementos que provienen de otras áreas de la filosofía, como la antropología filosófica, la epistemología o teoría del conocimiento y la ética.

Ahora bien, las artes y las ciencias se ordenan a la perfección del ser humano. La perfección está en la bienaventuranza. El arte de enseñar apunta a este fin. El fin de la educación va implícito en el fin último del ser humano, que es alcanzar la bienaventuranza. El fin natural al que “toda educación debe apuntar es la formación del carácter o del *ethos* que es un conjunto de hábitos operativos virtuosos que son como el ornato de la naturaleza” (Caponnetto, 2008). Esa formación del carácter moral se parece a

un edificio que ha de ser levantado desde sus cimientos, edificio al que define como el conjunto ordenado de todas las virtudes: “*ordinata virtutum congregatio*” (S. T. II-IIae, q. 161, a. 5, ad. 2). Se trata de un conjunto ordenado de virtudes. Entre las virtudes se da un orden y ese orden, es doble. Por un lado, las virtudes se ordenan unas a otras y, por otro lado, todo el conjunto se ordena al fin. Caponnetto, en su exposición de la doctrina tomista de la educación, precisa que las virtudes morales se ordenan a las intelectuales; todas, a las teologales y a los dones divinos; y todo a la bienaventuranza.

Hay dos virtudes que sobresalen y rigen la vida del ser humano: la sabiduría y la prudencia. La sabiduría es una virtud del intelecto especulativo, que nos hace conocer las cosas. La prudencia, virtud intelectual y hábito de la razón práctica, por su lado, impone la medida a las virtudes morales (Caponnetto, 2008). La sabiduría y la prudencia difieren. La sabiduría, como conocimiento de las cosas divinas, pertenece a la contemplación. La prudencia es propiamente el conocimiento de las cosas humanas (Super I Cor, capítulo 1, lección 3). El fin de la educación humana es pues, la sabiduría que incluye y perfecciona a la prudencia. Toda educación, en última *ratio*, apunta a la salvación del ser humano. Este ha de aspirar a alcanzar en el presente cierta perfección, pero la perfección, en su mayor grado, sólo la proporcionan los dones de Dios (S. T. II-IIae, q. 45, a. 2, corpus). Entonces, si el fin natural al que “toda educación debe apuntar es la formación del carácter o del *ethos*, que es un conjunto de *hábitos* operativos virtuosos, que son como el ornato de la naturaleza”, (Caponnetto, 2008). ¿qué es el hábito?, ¿cómo se distingue?, ¿quién es su sujeto?

El fenómeno del hábito

La palabra *hábito* procede del verbo haber. Este tiene, o el sentido 1) de que alguien o algo tiene, porque se posee algo, o 2) de que una cosa se haya de un modo determinado en sí mismo o en relación con otra.

1. En lo que se tiene, se da la distinción 1.1) de “que en unas no media nada entre el que tiene y lo tenido, como nada media entre el sujeto y su cualidad o cantidad”, como la edad, el color de la piel o la estatura; 1.2) de que media algo en tanto relación, como cuando se dice que se tiene un amigo, pues al amigo se lo

posee en tanto que la amistad es una relación vinculante; y 1.3) de que “media algo, que no es acción o pasión, sino algo parecido, en cuanto que el que tiene y lo tenido se hallan entre sí como adorno o cobertura y también como adornado o cubierto”. De esto que se llame hábito a cierta acción del que tiene y lo tenido, como lo que se tiene *alrededor* o rodea. Se llama *hábito*, por ejemplo, a lo que se da entre el que tiene vestido y el vestido tenido (Aristóteles, *Metaph.* V), como pasa con el *hábito* del que se dice que no hace al monje.

2. En el sentido de que una cosa se haya de un modo determinado en sí mismo o en relación con otra, se nota que ese modo de *haberse* se debe a una cualidad (rasgo, componente, característica, no necesariamente positivos). El hábito es pues, una cualidad (ST p. I-IIae, q. 49 a. 1). De allí que el hábito se defina como una disposición por la cual el sujeto (alguien) se dispone o está dispuesto. Esto es, se instala en el estar preparado intencionalmente para hacer algo, bien o mal en sí mismo o en relación con otra cosa, como puede pasar con la salud que es un cierto hábito, como cualidad que relaciona una cosa con otra (Aristóteles, *Metaph.* V).

La cualidad es un modo de la sustancia. El modo es lo que la medida prefija (San Agustín, *Super Gen. ad litteram*), por eso comporta cierta determinación conforme a una medida. Así como la potencia material determina la diferencia sustancial, lo que determina la potencia del sujeto en su ser accidente se llama cualidad accidental, que es cierta diferencia (Aristóteles, *Metaph.* V). “El modo (o la determinación) del sujeto en su ser accidental puede entenderse 1) según la naturaleza del sujeto, 2) la acción y 3) la pasión que derivan de la materia y la forma o 4) la cantidad. Esta también es una especie de cualidad, y como la cantidad no comporta movimiento ni razón de bondad” o maldad, a esta cualidad no se debe que algo sea bueno o malo, permanente o transitorio. En la acción y la pasión “se considera que algo se haga con dificultad o facilidad, sea transitorio o permanente. No hay en ellas razón de bien o mal, ya que las acciones y las pasiones no tienen razón de fin a partir del cual se constituyen” lo bueno y lo malo.

El hábito, como disposición, es la primera de las cuatro especies de cualidad (Aristóteles, *Predicamentos*), porque es el modo en el que se ordena a la naturaleza de

la cosa. Esta naturaleza, que es lo primero que se considera de cada cosa, es el fin de la cosa y la causa de que algo se haga, por ello que en el hábito sí se considere el bien y el mal, y el que sea fácilmente movable (Aristóteles, *Physic* II). El hábito es una disposición en tanto un *encontrarse* (o estar) bien o mal dispuesto (Aristóteles, *Metaph.* V). Ya en relación con los hábitos humanos, estos serían, entonces, *disposiciones de lo perfecto para lo óptimo*, y lo perfecto es lo dispuesto conforme a la naturaleza (Aristóteles, *Physic* VII). Esto es, los hábitos nos hacen estar bien o mal dispuestos para las pasiones (Aristóteles, *Ethic.* II). Si hay conveniencia con la naturaleza hay razón de bien, si no, la hay de mal (ST p. I-IIae, q. 49 a. 2).

El hábito se ordena al acto. En primer lugar, le es esencial convenir o no a la naturaleza de la cosa. “El fin de la generación se ordena al fin de la operación”, esto es, al fin de algo obrado (como a algo a lo cual uno llega o un resultado) por la operación. El hábito, por tanto, se ordena a la naturaleza de la cosa y a la operación; la naturaleza es el fin y la operación es el medio para conseguirlo. En segundo lugar, el hábito se ordena al acto porque comporta orden a la naturaleza de la cosa y ésta, en que se da, lo mismo que la potencia, se constituye por el acto, y por ello se sigue que comporte orden a éste (ST p. I-IIae, q. 49 a. 3).

Es necesario que existan los hábitos. De que el hábito comporte orden al acto, a la naturaleza y a la operación o fin de la cosa, resulta el que se esté bien o mal dispuesto para ello. Para que algo se disponga necesariamente para otra cosa se requieren tres condiciones: 1) que lo dispuesto sea distinto de aquello a lo que se dispone y así esté en relación de potencia a acto con ello, cosa que no pasaría en Dios, ya que para que se dé esta condición se requiere estar compuesto de potencia y acto; 2) que lo que está en potencia para algo más, esté determinado de muchas maneras y para diversos fines, pues si no fuera el caso no habría lugar para la disposición y el hábito; 3) que al disponerse a “uno de los modos para los que se está en potencia concurren muchos elementos” conmensurables de diversas formas y así resulta la buena o mala disposición para la forma o la operación, de que las cualidades simples no sean hábitos. La salud y la belleza, por ejemplo, son hábitos que comportan conmensurabilidad de muchos elementos que pueden combinarse de varias maneras. El hábito es pues, una disposición y ésta es el orden en un ser con partes, sean de lugar, potencia o es-

pecie (Aristóteles, *Metaphys.* V). Ya que hay muchos seres, a cuyas naturalezas y operaciones concurren necesariamente diversos elementos conmensurables de formas distintas, es necesario que haya hábitos (ST p. I-IIae, q. 49 a. 3).

“El hábito es la disposición de un sujeto en potencia para la forma” o para la operación. Por tanto, en cuanto el hábito comporta disposición para obrar, ningún hábito “se da principalmente en el cuerpo como en sujeto propio, ya que toda operación corporal, o procede de la cualidad natural del cuerpo, o procede del alma que mueve al cuerpo”. Respecto “a las operaciones de la naturaleza, el cuerpo no admite hábito, pues las fuerzas naturales están determinadas a un modo de obrar, y la disposición habitual se da si el sujeto está en potencia para muchas cosas”. En cuanto a las operaciones que proceden del alma por el cuerpo, son primeramente del alma y secundariamente del cuerpo. Además, “los hábitos son proporcionados a las operaciones”. De actos semejantes se originan hábitos semejantes (Aristóteles, II *Ethic*).

Así, “las disposiciones para tales operaciones se dan principalmente en el alma, aunque pueden darse secundariamente en el cuerpo, ya que el cuerpo se dispone y habilita para secundar con prontitud las operaciones del alma”. Pero si se habla de la disposición del sujeto para la forma, entonces la disposición habitual sí se da en el cuerpo, relacionado “con el alma como el sujeto con la forma. De este modo, la salud y la belleza se consideran disposiciones habituales, sin embargo, no tienen la condición perfecta de hábitos, porque sus causas son por naturaleza fácilmente transmutables” (ST p. I-IIae, q. 50 a. 1). Existe hábito en el cuerpo, secundariamente según la operación y primariamente según la forma.

“El hábito comporta cierta disposición en orden a la naturaleza o a la operación. Si se toma el hábito según la naturaleza humana, no puede darse en el alma, ya que el alma es la forma de la naturaleza humana. En este sentido, se da hábito en el cuerpo en orden al alma” y no a la inversa. Pero si se habla de una naturaleza superior (divina), de la que puede participar el ser humano (2Pe 1, 4), entonces nada impide que en la esencia del alma se dé algún hábito, que es la gracia. “Pero si se toma el hábito según la operación, es el alma el sujeto de hábitos, pues el alma no está determinada a una operación, sino abierta a muchas, que es lo requerido para ser sujeto de hábito. Y dado que el alma es principio de las operaciones por sus potencias, se sigue que los

hábitos se dan en el alma según sus potencias” (ST p. I-IIae, q. 50 a. 2). El alma es el sujeto de hábito, más según la operación que la naturaleza en su potencia.

“Las potencias sensitivas pueden considerarse de dos modos:” ya sea que obren por instinto natural; ya sea que obren movidas por la razón. En cuanto obran por instinto, están ordenadas a una cosa. Por ende, “en las potencias sensitivas no pueden darse hábitos, como tampoco se dan en las potencias naturales. Pero en cuanto obran movidas por la razón, pueden ordenarse a diversas cosas, y así pueden darse en ellas algunos hábitos que las disponen bien o mal a algo” (ST p. I-IIae, q. 50 a. 3). Ahora bien, el hábito también es propio del entendimiento. Este, “cuando se actualiza con las especies inteligibles de cada cosa, pasa al acto al modo como decimos que quien sabe está actualizado, que es lo que sucede cuando uno puede obrar por sí mismo, es decir, pensar”. También es potencia de algún modo, pero no como era antes de aprender o inventar (Aristóteles, III De anima). Por ello, “es el mismo entendimiento posible en el que se da el hábito de ciencia con el que puede pensar, aunque no piense actualmente. Así como la potencia pertenece a quien opera, el hábito pertenece a éste. Ahora bien, el entender es el acto del entendimiento. Luego también el hábito, con que se considera, es propio del mismo entendimiento” (ST p. I-IIae, q. 50 a. 4).

Se da también algún hábito en la voluntad. Toda potencia ordenada “de diversos modos a obrar necesita de un hábito que la disponga para su acto”. La voluntad, potencia racional, se ordena de diversos modos para obrar, así que necesita algún hábito que la disponga para ello. “Además, atendiendo a la razón misma de hábito se ve que importa principalmente orden a la voluntad”, en cuanto el hábito, según se ha dicho anteriormente, es aquello de que uno usa cuando quiere (ST p. I-IIae, q. 50 a. 5). Dice Tomás de Aquino que:

El hábito puede considerarse como forma y como hábito. Por tanto, la distinción específica de los hábitos puede atenderse, bien según el modo común de distinguirse específicamente las formas, o bien según el modo propio de distinguirse los hábitos. Las formas se distinguen entre sí según los diversos principios activos, ya que todo agente produce lo que es específicamente semejante a él. El hábito, en cambio, importa orden a otra cosa; y todas las cosas que dicen orden a

un término se distinguen según la distinción de los términos de referencia. Concretamente, el hábito es una disposición que dice orden a dos términos, esto es, a la naturaleza y a la operación consiguiente a la naturaleza. Así pues, los hábitos se distinguen específicamente según tres criterios: uno, tomado de los principios activos de tales disposiciones; otro, tomado de la naturaleza; y el tercero, tomado de los objetos específicamente diferentes (ST p. I-IIae, q. 54 a. 2).

“Los hábitos se distinguen por sus objetos y principios activos”, así como por la naturaleza, “según la razón de conveniencia o inconveniencia a la naturaleza”. Así se distinguen el hábito bueno y el malo. El primero dispone para el acto conveniente a la naturaleza del agente. El segundo dispone para el acto no conveniente a esa naturaleza. “Los actos de las virtudes convienen a la naturaleza humana”, porque son conformes a la razón. “Los actos de los vicios, por ser contrarios a la razón, se oponen a la naturaleza humana”, por tanto, los hábitos se distinguen específicamente según sean buenos o malos. Otro modo de distinguir los hábitos en orden a la naturaleza es según sea ésta inferior o superior. “Mientras un hábito dispone para un acto conveniente a la naturaleza inferior”, otro lo hace para la naturaleza superior. Se sigue que “la virtud humana, que dispone para el acto conveniente a la naturaleza humana, se distingue de la virtud divina o heroica, que dispone para el acto conveniente a una cierta naturaleza superior” (ST p. I-IIae, q. 54 a. 3).

Conclusión

Me percaté de que actúo natural, reflexiva o habitualmente. Estoy, de hecho, habituado. Esto es, me resultan familiares las actividades naturales. Mi respiración y mis pulsaciones se dan casi sin darme cuenta. Pero, aunque se parecen, los hábitos no son naturales del todo. Puedo estar habituado a ellos y por ello decir que siempre he actuado de tal o cual manera. Ese siempre no es como el siempre de una acción natural. Toda mi vida, habiendo nacido, he respirado, pero no toda mi vida postparto me he lavado los dientes o he dicho la verdad. Hasta que no tuve dientes, no había tenido que lavarlos. A menos que una enfermedad congénita o adquirida por descuido

parental lo motive, los dientes no se lavan durante la primera infancia. Hasta que no pude hablar y optar por mentir o no, no tuve oportunidad de decir la verdad. La verdad se tiene que decir. Esto significa tanto que es un deber, una obligación o que se tiene ya la disposición para hacerlo. Creo que los hábitos pueden ser buenos o malos; que se distinguen de los actos naturales y de los voluntarios.

Los hábitos no sólo mueven a la acción, sino también a la reacción. Las reacciones son emocionales. Lo que se hace hábito se descubre como algo que debe hacerse, como una forma de actuar. Pero no en todos los casos un hábito es un deber encarnado, puede tratarse de su opuesto. Al primero se lo llama virtud y al segundo, vicio. He tenido hábitos, tengo hábitos y me haré de hábitos. Los tenidos puedo o no tenerlos aún, así como podré o no tenerlos en el futuro. Me percaté de los hábitos que tuve y de los que tengo, pero no de los que tendré. Sé qué hay hábitos, que ahora tengo y que tuve y tendré, sean los que sean. *Tener* como tener en posesión y en propiedad, tener como portar o llevar. Hábito, en consecuencia, se dice de la disposición adquirida, entre lo natural, que tensa, y lo cultural, según un modelo y mucha práctica (como aplicación y como repetición) para actuar de una manera adecuada o no respecto a la propia naturaleza o cierta expectativa. El hábito está, puede notarse, entre la acción y la pasión; entre la libertad y la necesidad; entre la cultura y la naturaleza. Es un gozne. Reúne o conecta o relaciona.

El hábito (*habitus*) es, según el aquinate, una disposición estable a actuar en cierto sentido determinado. La repetición de los actos crea al hábito. Los hábitos afectan, principalmente, a la inteligencia y la voluntad, esto es, a las facultades espirituales, los que inclinan a actuar bien se denominan *virtudes*, los que inclinan a actuar mal se denominan *vicios* (Beuchot, 2010; Steenberghen, 1996).

El arte y la educación tienen en común que ambas son formación. En ambos casos se forma o se da forma según principios y reglas. Formación es el proceso y el resultado de llevar a la forma correspondiente una obra o una persona. Se trata de realizar, esto es, hacer que algo sea real; que algo que no existía, exista. Esto es formación, como dar *otra* forma. El artista transforma la realidad. El educador hace algo semejante. Enseñar como *in-signar* es formación. La enseñanza se sirve de signos o señales. Enseñar es señalar un camino. El enseñante (*didascalos*, *paidagogos*) po-

see una doctrina (*didajé*) que comparte para conducir a y con ella al enseñado. La educación es, en esta línea, formación en virtudes, de los sentimientos, del juicio, para la interculturalidad, etc. (Beuchot, 1999; Trejo, 2014). Las virtudes son, pues, hábitos buenos; gestionar o controlar las emociones consiste en el hábito de hacerlo; hacer buenos juicios debe llegar a ser un hábito, lo mismo que la convivencia y más en una sociedad multicultural (Granados, 2021). El gusto, además, se educa. Se hace de un hábito respecto a cualquier cosa como *aprecio*. Sinónimos de *habituarse* son normalizarse, acostumbrarse, familiarizarse.

Nota final sobre el hábito y el habitar. Lo común es que los lugares se habiten. Pero se habitan por hábito, porque se dice que habitar es vivir habitualmente en algún lugar. Los hábitos son, pues, los que se habitan. Para los migrantes la migración es su hábito. Los migrantes habitan en y desde la migración.

Referencias

- Aquino, Tomás de (2006). "Tratado de los hábitos en general" en *Suma de Teología II. Parte I-II*. Madrid: BAC, pp. 375-414.
- Beuchot, M. (2004). *Introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino*. Salamanca: San Esteban.
- Beuchot, M. (2010). *Breve historia de la ética*. México: Editorial Torres Asociados.
- Beuchot, M. (2013). *Historia de la filosofía medieval*. México: FCE.
- Beuchot, M. (1999). "La formación en virtudes como paradigma analógico de educación" en Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot, *Virtudes, valores y educación moral: contra el paradigma neoliberal*. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Caponneto, M. (2008). "El sentido de la educación en Santo Tomás de Aquino". Conferencia pronunciada en el Colegio Fasta Catherina, Buenos Aires, el sábado 15 de noviembre de 2008; en <https://juangabrielravasi.wordpress.com/2-el-sentido-de-la-educacion-en-santo-tomas-de-aquino/>
- Granados, J. (2021). "Antropología filosófica y estética desde la Hermenéutica Analógica" en *Revista digital A&H*, (14), pp. 16-36.
- Granados, J. (2021). *Educación analógica para la convivencia*. Querétaro: INFINITA.
- Steenberghen, F. (1996). *El tomismo*. México: Publicaciones Cruz O. S.A.
- Trejo, R. (2014). "Mauricio Beuchot, Hermenéutica analógica y educación" en Mauricio Beuchot y Claudia Pontón Ramos (coord.), *Cultura, educación y hermenéutica*. México: ISSUE-UNAM.

LA MULTICULTURALIDAD COMO HÁBITO INCONSCIENTE EN LA CREACIÓN DEL ARTE

Karlo Gutiérrez Terán

Introducción

La cultura nutre la vida de las personas, ya que esta es educación y amor, les enseña alguna actividad o conocimiento, el cual se aplica en el diario acontecer. Dicho conocimiento no siempre se emplea de manera consciente, es decir, muchas veces se vuelve una acción sistemática sin tener consciencia de su aplicación. El arte en todas sus formas (Plástica, música, diseño, etc.) es uno de los elementos más multiculturales con el que se puede encontrar un ser humano, ya que cada cabeza es un tumulto de elementos culturales, no siempre asimilados de la misma forma, por lo cual los artistas por medio de su producción artística, en muchos de los casos denotan la absorción del conocimiento que después proyectan en sus obras de manera automatizada, es decir, no consciente, dejando a un lado la aplicación reflexiva, justificada y ordenada de los elementos multiculturales.

Esto genera un desorden, el cual viene a solucionarse con la aplicación correcta de la interculturalidad, es decir, la interculturalidad es aquella que se encargará del orden armónico entre las culturas y las multiculturas, dejando a un lado la inconsciencia del acto creativo para darle conciencia al mismo (Beuchot Puente, 2009).

En este texto se pretende demostrar cómo la cultura, la multicultura y la intercultura cohabitan en una sociedad y estas son aplicadas en ocasiones en el arte como un hábito inconsciente, ya que la globalización ha crecido a pasos agigantados, lo cual ha hecho que las culturas se fusionen a veces de manera inconsciente e imperceptible para los entes de una sociedad.

El hábito

Como primera parte se debe definir qué es el hábito y lo que este abarca. El hábito comienza desde el lugar donde se habita, es decir, donde se vive y este se personaliza de tal manera que el que ahí vive se identifique con su entorno y que con ello se vuel-

va una parte importante de este. Se posicionan elementos que le permiten reconocer el entorno y sentirse identificado y a la vez ubicarse dentro del espacio y sus alrededores. También son aquellas acciones que se realizan y permiten que a través de la repetición de procesos lleguen a volverse un hábito o rutina, estos pueden relacionar a los individuos con alguna actividad cultural o educativa (Giglia, 2012).

Donde se habita, no solamente se vive y duerme, sino que también se aprende, desde pequeños los seres humanos son como esponjas que absorben conocimiento por diferentes medios y este se aprende en la escuela, en la casa, en los pasillos, en las cafeterías, en los parques, en el transporte público, en los libros, en los periódicos y las revistas, en el internet, en la televisión y en el radio, entre muchos otros lugares y medios. Estos lugares se encuentran llenos de diálogos y con ello de mensajes, los cuales se aprenden, se entienden, se desechan o se comparten.

Una parte importante del hábito, sin duda es la cultura, ya que esta es la herramienta regulatoria del conocimiento. La cultura empieza a compartirse, es decir a enseñarse desde que los individuos nacen. La cultura se brinda por medio de “todo aquello que no tiene el hombre por naturaleza”, por lo cual se obtiene por medio del aprendizaje, absorbiendo la enseñanza, los hábitos y el amor de otros (Beuchot Puente, 2009, p.20). No se puede tener una sola definición de cultura, ya que la cultura es un término que no puede ser encasillado y en la sociedad global en la que hoy en día se vive la cultura se torna en multiculturas e interculturas, ya que las referencias son múltiples y de distintos canales o fuentes.

Beuchot Puente (2009) menciona que “[...] Geertz y su escuela trabajan en una antropología que toma muy en cuenta los símbolos del hombre, es una antropología simbólica” (p. 20), así entonces, al tener como base esta interpretación, esta definición de cultura se apoya en tener símbolos y significaciones de estos, por medio de la comunicación y comprendiendo y por ende regulando los símbolos de las culturas. Las culturas cuentan con elementos simbólicos de mayor o menor peso, los cuales son reconocidos e interpretados de manera adecuada por aquellos que tiene la capacidad de descifrar el mensaje simbólico. Para entender la cultura y cómo esta está influenciada por diferentes conductas, es necesario dos conocimientos previos, la semiótica y la hermenéutica analógica. La semiótica servirá para la identificación de los símbolos y la hermenéutica analógica para la interpretación de estos (Beuchot Puente, 2009).

Como menciona Beuchot Puente (2009), “La conducta humana es intencional y significativa y, en sus más altos grados, simbólica, por eso el símbolo es lo más cultural, lo más propio de la cultura” (p. 21). Es decir, el símbolo representa y, por ende, el símbolo se reconoce, para esto debe de existir un emisor y un receptor, mensajero e intérprete. Cumpliendo así con el ciclo de la comunicación (Beuchot 2013). La comunicación como el espacio donde habitan las personas son necesarios para el desarrollo de las culturas y por ello cada lugar puede ser considerado un hogar, en el cual las personas se sientan en un sitio adecuado, es decir, seguro. En cada hogar habitan personas diferentes que se comunican por medio de un lenguaje y símbolos, la apropiación cultural ha desarrollado que los espacios se unan de manera que sus culturas se correlacionen y con ello en algunos de los casos readaptado, dando pauta a la multiculturalidad y a la interculturalidad.

Así, el espacio en el que los individuos pertenecientes a una sociedad desarrollan sus actividades y cómo el individuo y el espacio se *fusionan* para dar lugar a la cultura. Y esta, la cultura, debe ser una herramienta que forje el bienestar de los hombres aprendiendo a convivir con esta, sea cual sea, de manera armoniosa, creadora y amorosa. De esta manera, la interpretación y la simbolización de los propios actos y de la relación de estos con el entorno, para su reproducción cíclica pero armoniosa (Beuchot Puente, 2009; Giglia, 2012). Entonces, la cultura debe ser una herramienta que permita que las personas vivan en un entorno donde se pueda vivir de manera armoniosa imperando por la socialización armónica y dejando a un lado todo proceso negativo que inclinaría a que las culturas tengan roces y de esta manera distanciamientos y problemáticas sociales (Beuchot Puente, 2009). Así los miembros de una sociedad actuando por grupos ramificados por culturas y símbolos que se identifican y se comunican. Los grupos son como hogares, los cuales tratan de proteger a sus miembros.

Esto por lo menos es algo que en la mayoría de los casos se procura, es por eso que los individuos se agrupan de alguna manera en la que se sienten protegidos y familiarizados con los demás, de esta manera se puede dar la convivencia armónica. Así, Beuchot Puente (2009), menciona que la cultura es aquello que puede ayudar o procurar la convivencia de los entes de una sociedad.

Limitar nuestra ambición, potenciar nuestra solidaridad; disminuir nuestra voracidad, aminorar nuestro egoísmo, para dar más espacio a los otros, dar más y no solamente tomar y quitar.

La cultura tiene un objetivo primordial, que es el de ayudar a la convivencia social. No sólo es para satisfacer las necesidades materiales primarias, sino también las necesidades que podemos llamar espirituales, de conocimiento y arte (pp. 24-25).

Como menciona Giglia (2012), habitar en muchos de los casos se refiere a la noción de protección y con ello se ancla el habitar al hogar, es decir, al lugar que protege del exterior al individuo, su centro personal, donde habita todo aquello que él puede personalizar, es decir, una extensión de su ser en un espacio. Por medio de la cultura las personas se agrupan, se identifican y por ende habitan armoniosamente en un espacio cultural. Se reconocen y se entienden, culturalmente se escriben y se traducen, produciendo que la cultura se convierta en un lugar de hábito y amor donde se mezclan y fusionan diferentes pensamientos dando pauta a la multiculturalidad y a la solidificación de la interculturalidad.

Entonces, es tiempo de ver a la cultura como un tejido de símbolos y significados, donde el hombre escribe, es decir, teje, toma hilos y va desarrollando enlaces y uniones, para de esta manera, formar un espacio de diferentes hilos e hilados que representan la cultura misma (Beuchot Puente, 2009). Entonces, si la cultura es un gran telar que se va creando de diferentes hilos, es muy poco probable sobre todo hoy en día, que existan culturas puras, es decir, culturas sin la influencia de otras culturas. La unión de las culturas es un proceso que en muchos de los casos se da de manera inconsciente, haciendo que los individuos de una cultura absorban elementos de otra cultura sin darse cuenta.

El ser humano en su camino cultural no puede mantenerse ajeno a este gran telar, las culturas se bifurcan o se unen, es decir, se dividen para independizarse o se fusionan absorbiendo o eliminando elementos de pertenencia a un grupo, a una o más culturas, o a una intercultura que ya pasó por un proceso de multiculturalización. Con esto se da a luz a la creación de una personalidad que en muchos de los casos se desarrolla de manera inconsciente en las personas. Entonces aquello que se habita

es el hogar, lo que protege, aquello con lo que se identifica un individuo, el lugar que se habita se personaliza, es decir, se apropia.

Las culturas adaptan el entorno, familiarizan a los individuos y por ende los agrupan y así se mezclan conviviendo varias culturas que se autoalimentan, de cierta manera por lo menos mínimamente se entienden. Por medio de este entendimiento llega la multiculturalidad y la interculturalidad con la que en las grandes ciudades se interactúa (Beuchot Puente, 2009). Entonces los individuos que pertenecen a una sociedad se agrupan porque se identifican culturalmente, por medio de sus gustos, sus rutinas, sus ropas, su música, sus creencias, sus preferencias y todo aquello que puede y llegue a ser personalizado por medio de un proceso de apropiación de cada individuo. Por lo cual se debe recordar que este proceso puede llegar a ver la luz de manera consciente o inconsciente, ya que los procesos se basan en hábitos que no son más que círculos de acciones repetitivas.

La cultura, la multiculturalidad y la interculturalidad

Entonces como anteriormente ya se mencionó el ser humano está en constante crecimiento cultural ya que todos los días de manera directa o indirecta se nutren los círculos culturales, esto se da desde la acción de leer un libro, ver una película, escuchar música, o platicar con otras personas. También, como ya se mencionó, la cultura es aquello que el hombre adquiere, es decir, que no nace con ello, no es natural y ha logrado el aprendizaje de esta por medio de un proceso artificial apropiándose de los símbolos necesarios y la interpretación de estos para generar diferentes líneas de comunicación e identificación de carácter cultural, las cuales le dan identidad al ser humano por medio de la comunicación, volviendo esta una herramienta con gran peso en la formación de todo proceso cultural (Beuchot Puente, 2009).

Beuchot (2009) en su libro *Hermenéutica analógica y educación multicultural* menciona que la multiculturalidad, no es más que la unión de muchas culturas conviviendo en un solo espacio, aunque no siempre con el mejor orden, es decir, los entes que co-actúan con las culturas en ocasiones no piensan en como la multiculturalidad se va a comportar al mezclarse y modificar sus hábitos culturales. Bajo este término

podemos decir que casi cualquier sociedad en el mundo cumple con este requisito, por lo cual se volvió necesario un tercer término.

La interculturalidad es el elemento que se enfoca en poder analizar y organizar cómo actuarán las diferentes culturas unificadas en un círculo social, la comunicación es imprescindible para esta interacción. Las culturas necesitan de un diálogo, es decir, ser, aunque sea mínimamente compatibles, ya que esto ayudará a la absorción y a la asimilación de conductas, este diálogo puede tomar dos caminos, el negativo o el positivo, en el primero se puede crear un nuevo híbrido y en el segundo se crea una raya que delimita una cultura de otra (Beuchot Puente, 2009). Entonces la cultura es el aspecto más sencillo del aprendizaje humano, de donde el hombre aprende de manera artificial un conocimiento, otorgándole un orden, el cual empieza con el análisis de los símbolos culturales y por ende la interpretación y apropiación de estos. En una sociedad donde habitan muchas culturas, es decir, una sociedad multicultural, se debe de aplicar la interculturalización, esto para desarrollar un orden, evocando a los caminos culturales con la difusión, apropiación y crecimiento de la red cultural.

La hermenéutica analógica

Ahora bien, para empezar a entender cada una de las culturas, y con ello visualizar cómo estas se han mezclado es necesario que el análisis de los elementos lleve a estudios satisfactorios, es imperante la aplicación de un instrumento hermenéutico, es decir, de interpretación. Beuchot (2009) nos indica que, para realizar un análisis hermenéutico, lo primero para el entendimiento es la comprensión, ya que por medio de la comprensión se puede llegar al diálogo, por lo cual se debe de entender aquello que se estudiará, esto llevará a dar una opinión sobre el objeto estudiado. Se debe realizar de la manera más clara y precisa, es decir, por medio de una hermenéutica analógica.

La hermenéutica analógica es el instrumento que permite posicionarse en el centro de un juicio, es decir, ser imparcial con el juicio emitido. Para llegar a esto es imprescindible alejarnos de la hermenéutica unívoca, ya que esta solo permitirá que los juicios sean idénticos y se incline a prevalecer el objeto analizado hacia una corriente

ciega que puede devorar todo análisis. De la misma manera como actúa la globalización con las culturas actuales, ya que esta no permite la diversificación cultural. Así, tampoco se debe de aplicar la hermenéutica equivocista, ya que esta solo dejará el análisis lejos de la conjunción de la multiculturalidad y la interculturalidad, porque sus herramientas aplicadas por sí solas alejaría de la armonía intercultural a las culturas (Beuchot Puente, 2009).

Entonces, el análisis hermenéutico deberá de ser análogo, visualizando a las culturas desde un punto de vista en donde se pueda hacer un estudio intercultural sin permitir que la corriente univocista y equivocista desvíe de la imparcialidad el estudio. Al realizar este proceso es imprescindible abrir bien los ojos para que el posicionamiento no se incline hacia ninguna de las orillas de la hermenéutica (equivocista y univocista), por ende, siempre mantenerse al centro de la interpretación de manera firme e imparcial.

El arte en las aulas

Sin duda alguna uno de los espacios más multiculturales e interculturales que existe son las aulas, ya que al interior de estas se mezclan personas de diferentes creencias y diferentes modos de correlacionarse dentro de una sociedad. Primeramente, se debe de entender que es la multiculturalidad y la interculturalidad. La multiculturalidad es donde se va mezclando una o más culturas, aunque en ese momento no se tenga la claridad de para que se han mezclado o que misión tendrá su fusión, es decir, no se tiene clara su interacción (Beuchot Puente, 2009).

Así mismo Beuchot Puente (2009) nos comparte que la interculturalidad ayuda a que las culturas puedan comunicarse, ya que estas por medio del diálogo y el reconocimiento de un lenguaje pueden correlacionarse y sobre todo entenderse. Entonces, con un poco de conciencia de que son las relaciones entre culturas es más fácil observar cómo estas interactúan en los espacios educativos y sociales, empezando por la multiculturalidad y culminando de manera armónica en la interculturalidad.

Para poder enfocar a los estudiantes en arte de los procesos multiculturales que este abarca, es necesario que como primer paso los profesores sean conscientes de esto, ya que de ahí partirá la concepción de los estudiantes para el entendimiento y el

discernimiento consciente del interculturalismo (Graeme Chalmers, 2003). Al sembrar una semilla en los estudiantes y con ello la tolerancia a los nuevos horizontes se está dando pauta a la posible asimilación y a la creación del diálogo.

Como menciona Graeme Chalmers (2003), la tarea de impartir la docencia con un enfoque que contemple los diferentes puntos de vistas y posiciones de los que nos rodean, resulta un tanto difícil, y esta dificultad de la que se habla empieza por el docente, ya que este no siempre entiende la necesidad de contemplar la enseñanza multicultural dentro de la educación artística, y por supuesto se debe contemplar *navegar con el estandarte*, por el respeto íntegro a cada una de las representaciones artísticas, ya que cada una de ellas es sin duda, tan importante como la otra y esta contiene una influencia cultural independiente o mezclada.

No es posible negarnos a lo que existe a nuestro alrededor, a la variación, a la diferencia que nutre y fortifica las culturas. Se vive rodeado de saberes que han sido absorbidos por diferentes culturas, aunque a veces la multiculturalización absorbe y descarta ciertos elementos culturales, no se borran del todo, permitiendo que una luz de la esencia que ha dejado en el camino prevalezca, aunque sea en su mínima parte. Una parte pequeña de cada una de las culturas deja un rastro de su existencia, es decir, por más que haya sido absorbida, quedan rezagos culturales que se reflejan en el acontecer diario de las personas y les permite la apropiación y supervivencia cultural.

El hábito inconsciente

Todos, de alguna manera se encuentran influenciados por una o más culturas, esto se puede deducir por el entorno en el que se desenvuelven los entes de la sociedad y cómo de manera sistematizada, se consume la producción de diferentes culturas, dando pauta a la apropiación de actos, costumbres e ideas. Por poner un ejemplo, en las plataformas *streaming* se tiene acceso a series realizadas en diferentes países, las cuales han pasado por un proceso de adaptación cultural, cumpliendo con el mínimo enlace cultural, el idioma, ya que por medio de este se logra la comunicación y el entendimiento. De igual manera si no fuera por el internet, su difusión eventualmente sería muy difícil y el acceso a estas estaría limitado por la distancia y el idioma.

Si se observa de manera cuidadosa y minuciosa, podemos darnos cuenta de la influencia de otras culturas en el entorno de nuestro primer plano, por poner un ejemplo, el *Ska* es un ritmo que se desarrolla y se escucha por personas de diferentes edades en México y este es originario de Kingston, Jamaica, y emerge a la luz en los años cincuenta y se reproduce en el año dos mil veintidós, es decir, aproximadamente setenta años después (Colaboradores de Wikipedia, 2022).

De esta manera por medio de la globalización y el internet se puede apreciar cómo no solo en la música se ha visto el impacto de la multiculturalidad y la interculturalidad, pues, en las pinturas de la corriente denominada surrealismo pop, se pueden observar diferentes íconos de diferentes culturas y cómo estas han sido apropiadas por los artistas. El surrealismo pop es una corriente artística que surge alrededor de los años setenta en el estado de California influenciada de manera directa por varias subculturas como el *Punk*, el *underground comix*, por poner un ejemplo, después de aproximadamente cincuenta y dos años se tiene cierta influencia de esta corriente en el quehacer artístico de diferentes artistas por el mundo (NUvegante, 2013).

Por medio de las plataformas digitales de música, se puede tener acceso a una gran colección de artistas y géneros, así como estos pueden ser de países tan variados y lejanos, los cuales de una forma u otra terminan influenciando la creación artística ya sea en la música o en otra corriente como el teatro o la danza. De esta forma de manera inconsciente se empieza a formar una conducta en muchos de los casos automática, en la cual se absorbe haciendo de ese instante, una acción multicultural, la cual en la mayoría de los casos no se está consciente del acto multicultural que se ejerce, ya que se hace de manera sistematizada. Las obras plásticas que se estudian en las aulas donde se enseña arte llevan una influencia a nuestro entorno de otros países y otras culturas, así como de otras épocas, llevando a cabo una “contaminación” para aquel que absorbe el conocimiento (aunque esto no implica el entendimiento de aquello que aprende).

Entonces, después de la asimilación del conocimiento viene la práctica y el quehacer artístico, en el cual el autor implementará aquellos elementos para nutrir sus composiciones artísticas, sin que necesariamente haya entendido el elemento o la cultura de manera correcta, es decir, se vuelve parte de esa gran multiculturalidad

que todo se traga, impidiendo ejercer la interculturalidad, la cual daría luz a el entendimiento de aquello que se mezcla y se apropia de manera consciente.

Como anteriormente se mencionó, el símbolo es la herramienta predilecta para la apropiación de los elementos culturales, y estos se aplican en las obras de forma inconsciente o casi inconsciente, ya que son herramientas que, al apropiarse de ellas, se pierde el origen y aquello que representaban en un inicio, por eso mismo, como anteriormente se dijo, se realiza la apropiación de los símbolos de manera inconsciente, ya que rara vez el autor se detiene a analizar el origen de las cosas.

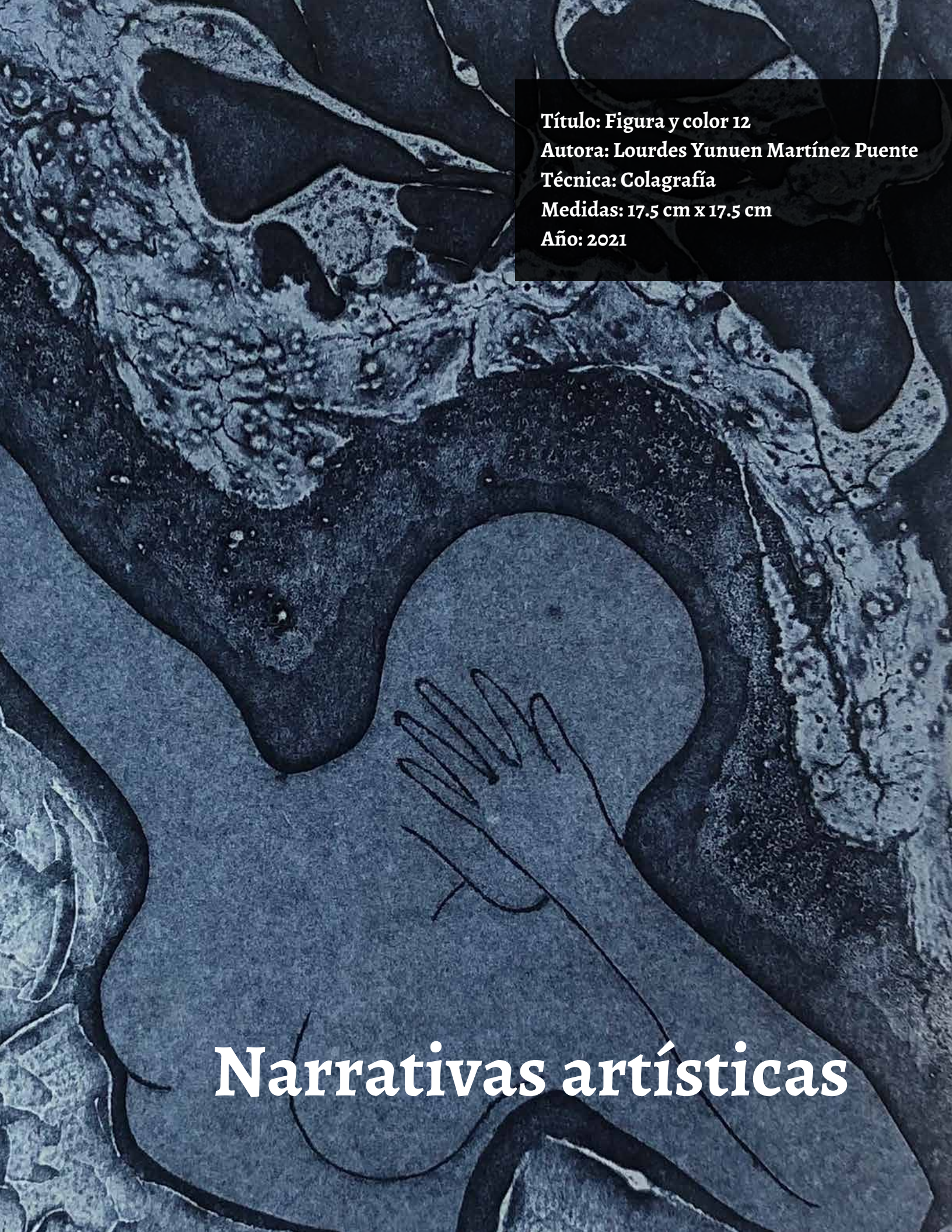
Conclusiones

Se puede decir que la cultura es todo lo que abarca el conocimiento del hombre y que adquiere de manera indirecta en una sociedad. Es decir, de manera no natural. Aquel conocimiento adquirido ha creado sociedades con elementos culturales que los identifican y generan rasgos distintivos que a la vez separa a los individuos en grupos para interrelacionarse, dando paso a la multiculturalidad que desembocará en la interculturalidad, poniendo orden a todas las culturas aplicadas de manera armónica.

Al llevar de manera correcta la transición de la cultura a la multiculturalidad y después a la interculturalidad, se tiene una gran probabilidad de que la aplicación de los conocimientos adquiridos de manera reflexiva lleve a la creación del arte de manera consciente, dando pauta a la interpretación de los elementos simbólicos y la apropiación cultural de estos.

Referencias

- Beuchot, M. (2013). *El arte y su símbolo* (Primera edición). Santiago de Querétaro, Qro.: Calygramma.
- Beuchot Puente M. (2009). *Hermenéutica analógica y educación multicultural* (Primera ed). México, D.F.: Plaza y Valdés, S. A. de C. V.
- Colaboradores de Wikipedia. (2022, 23 de abril). Ska. Recuperado el 1 de mayo de 2022, de Wikipedia, <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ska&oldid=143088081>
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas de la investigación* (Primera edición). Barcelona: Anthropos Editorial México: División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana-Itztapalapa.
- Graeme Chalmers, F. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural* (I. Arias, Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- NUvegante. (2013). *Lowbrow Art o Surrealismo Pop*. Recuperado el 4 de marzo de 2022 de <https://nuvegante.wordpress.com/2013/05/22/lowbrow-art-o-surrealismo-pop/>



Título: Figura y color 12

Autora: Lourdes Yunuen Martínez Puente

Técnica: Colografía

Medidas: 17.5 cm x 17.5 cm

Año: 2021

Narrativas artísticas

EL ATERRIZAJE DE LAS TEORÍAS POST Y TRANS-HUMANISTAS EN *WESTWORLD*

Carla Alicia Suárez Félix

Introducción

En este capítulo se analizarán dos personajes, Maeve y Dolores, de la serie *Westworld* de HBO, para mostrar cómo se pueden aterrizar las teorías del posthumanismo crítico de Rosi Braidotti y del transhumanismo de Nick Bostrom en una serie cuyos planteamientos nos pueden parecer lejanos, pero que analizando los proyectos actuales sobre IA, se vuelve importante para cuestionar cómo sería nuestra relación con esta nueva especie androide/ginoide, pues la ficción plantea posibilidades de mundos alternativos, que a pesar de existir por la innovación tecnológica, siguen reproduciendo valores humanistas y antropocéntricos. El posthumanismo y el transhumanismo son conceptos difíciles de precisar, pues existe un debate muy reciente sobre las distintas visiones de estos, tanto filosóficas como tecnológicas. Francesca Ferrando comenta en su artículo “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms-Differences and Relations” (2013):

Lo posthumano se ha convertido en un término genérico para incluir posthumanismo (filosófico, cultural y crítico), transhumanismo (en sus variantes como el extropianismo, el transhumanismo libereal y democrático, entre otras corrientes), nuevos materialismos (una evolución feminista específica dentro del marco posthumanista), y panoramas heterogéneos del antihumanismo, posthumanidades y metahumanidades. Las áreas que más llegan a confundir sus significados son las que comparten el posthumanismo y el transhumanismo¹ (p. 26).

Todos estos términos relativamente nuevos, dificultan su precisión pues se siguen teorizando. Así que, para evitar confusiones, me concentraré en el posthumanismo

¹ La traducción es mía

que propone Braidotti en relación al cuerpo que deviene máquina y viceversa, y en el transhumanismo propuesto por Nick Bostrom en el que se busca crear al posthumano como un humano mejorado. La forma de abordar estas teorías se aterrizará en la serie de HBO *Westworld*, específicamente en dos personajes ginoides (robots en forma femenina), Dolores y Maeve y su despertar relacionado con la teoría de los setenta de la mente bicameral. Esta teoría, creada por el psicólogo Julian Jaynes, explica que empezamos a escuchar nuestro monólogo interior una vez que la voz de dios deja de oírse en nuestra mente. Jonathan Nolan y Lisa Joy, creadores de esta serie, colocan esta teoría de la mente bicameral como lo que desata las complicaciones dentro del parque *Westworld* que, en apariencia, está perfectamente controlado.

Para entrar en la discusión pensemos cómo el regreso de los Otros de la modernidad es una marca distintiva de la posmodernidad: “la mujer como el Otro sexual del hombre, el Otro étnico o nativo del sujeto eurocéntrico y el Otro natural o terrestre de la tecnocultura. Todos estos Otros emergen como contrasubjetividades y su regreso es un indicador de la crisis de los límites de la subjetividad clásica desafiando sus fundamentos” (Braidotti, 2005, p. 148). La categoría de humano no es universal, así que hay pocos humanos en una posición de privilegio que realmente cumplen los requisitos necesarios de pertenencia a dicha categoría. El punto importante con la afirmación anterior es enfatizar que lo humano no es una noción en singular como se ha conceptualizado en los distintos humanismos a lo largo de la historia, es una noción en plural, pues no hay un humano universal o un molde de humano que nos quede a todos, hay distintas versiones de humanos y la mayoría no encajamos en un solo molde como el del hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci. El posthumanismo crítico de Braidotti busca desenmascarar los procesos de deshumanización a través de los cuales se ha tratado a algunos humanos y humanas como esclavos o subhumanos que sólo sirven para un fin determinado como el trabajo o la reproducción, por poner solo un par de ejemplos. Ser humano desde el concepto occidental antropocéntrico no es neutral, pues ya viene con acceso a ciertos privilegios. Por lo anterior, sugiere el posthumanismo como una especie de marco analítico que nos ayude a cuestionar qué tipo de humanos estamos deviniendo.

Cuando Rosi Braidotti habla del sujeto posthumano, se entiende que puede ser un sujeto que en realidad nunca ha sido humano o que rechaza los postulados humanistas. La confusión al definir lo posthumano radica en que, tal vez, nunca se llegó a un consenso sobre qué es ser humano:

La Ilustración nos dejó la Declaración Universal de los Derechos Humanos, pero las mujeres no tenían derechos humanos, ni los judíos, ni los negros, ni los niños. El concepto «humano» siempre ha tenido una carga de relaciones con el poder, de exclusión y de inclusión. Nunca ha sido un concepto neutro ni inclusivo. Hoy, más que nunca, la noción de ser humano está en evolución. El ser humano debe definirse a sí mismo en un contexto de cuarta revolución industrial, con la explosión de la ciencia y la tecnología (Braidotti, 2019).

Es nuestro contexto de las sociedades biotecnológicas el que nos obliga a replantear los parámetros de nuestra humanidad. La crítica al antropocentrismo es fundamental para replantearnos a la luz de las investigaciones y avances tecnológicos que nos enfrentan al derrumbe de fronteras entre humano, animal y máquina. En este sentido Ferrando afirma que debemos descentralizar a los humanos del discurso social y político para superar el excepcionalismo humano que nos lleva a pensar que somos la especie superior².

La idea del devenir en la ética que propone Braidotti es fundamental pues comenta que: “Necesitamos abrir el sentido del concepto «identidad» hacia las relaciones con una multiplicidad, con los otros. Por oposición a la idea de identidad como algo completamente cerrado, ya formado y estático. Somos sujetos en construcción, siempre estamos convirtiéndonos en algo” (Braidotti, 2019). Aquí la pregunta clave es: ¿En qué queremos convertirnos?

2 En el marco del desarrollo de las inteligencias artificiales, si tomamos en cuenta que se pretende que éstas sean súper inteligentes, es muy probable que la inteligencia humana sea inferior a ciertas superinteligencias, lo cual nos bajaría de ese pedestal en el que colocamos a nuestra especie.

Dentro de la idea del devenir retoma de Gilles Deleuze, entre otras nociones, la noción de devenir-máquina. El devenir-máquina rompe con una de las fronteras más importantes de la metafísica de la presencia para reconfigurar las distinciones entre lo humano y lo no humano. Aquí entra la figura del *cyborg* como esa criatura híbrida de Donna Haraway, que no busca pureza, no busca ser humano ni máquina, ni hombre ni mujer y nos ayuda a difuminar los límites que tan insistentemente hemos creado con lo no humano. Lo otro como una oposición de lo mismo se desvanece en una serie de entidades no dualistas que se multiplican y nos alejan de lo que los humanismos enunciaron como lo propio del hombre. Hay que señalar que en cada personaje de la serie *Westworld* está presente lo que Haraway mencionaba en su manifiesto *cyborg* de una disolución de dicotomías, un no interés por el origen. Sin embargo, los clichés misóginos se hacen presentes. Por ejemplo, en la narrativa de los personajes creada por un hombre, Maeve tiene una falsa memoria de una maternidad frustrada y una serie de eventos la orillan a volverse prostituta, cuando despierta deja de serlo para buscar a su hija, pues ese destino ella no lo escogió, lo escogieron por ella. Aquí coexiste en la misma idea de mujer que encarna esta ginoide, la dicotomía de madre abnegada/ prostituta. Ambas nociones coexisten de manera paralela, como en muchas mujeres, y la llevan a despertar. Si bien, estos androides y ginoides parecen muy humanos, a medida que se complica la trama descubrimos cómo se vuelven posthumanos, pues se separan de sus referentes humanos y crean formas de existencia lejos de las narrativas que les diseñaron.

Para ilustrar la figura del androide o la ginoide como aquello que no es humano, pero lo parece, la serie *Westworld* es el ejemplo perfecto, pues nos muestra un parque en el que los humanos pueden ir a ser quienes deseen, sin limitaciones morales, pues no hay humanos en ese lugar sino androides y ginoides que parecen tan humanos que los visitantes pueden fácilmente entregarse a la narrativa que escogieron explorar. Sin embargo, como en cualquier historia distópica que involucre *cyborgs*, androides/ ginoides o inteligencia artificial, podemos encontrar a la figura del genio creador de “vida” o en el caso de *Westworld* los creadores de este mundo lúdico que seduce fácilmente a sus invitados sacando sus rasgos menos éticos.

El creador del parque, el Dr. Robert Ford, inserta una especie de falla que afecta principalmente a dos ginoides: Maeve, una Madame del prostíbulo y Dolores, la inocente hija del granjero; que más adelante son programadas para rebelarse o se rebelan como consecuencia de la teoría bicameral, pues empiezan a escucharse y a tener memorias. Recordemos que androides y ginoides podían sentir dolor, sangrar y llorar como cualquier humano en una simulación tan real que Maeve y Dolores empezaron a guardar los encuentros violentos en forma de memorias. Lo cual no debía ser así, pues al final del día los reparaban de daños físicos, les borraban la memoria y los apagaban como cualquier máquina que desconectamos después de usar. Son estas memorias que empiezan a tener los personajes ginoides de *Westworld* las que las llevan a experimentar despertares violentos, pues se dan cuenta de su superioridad al ser prácticamente inmortales, y de los fines perversos en los que actuaban como meros pacientes sin agentividad, siguiendo una trama, siendo violadas, abusadas y asesinadas una y otra vez.

Según Braidotti la fascinación y repulsión simultáneas que nos producen los otros monstruos, mutantes o híbridos no es una expresión exclusiva de “la profunda ansiedad que genera el acelerado ritmo de transformación de las identidades al que asistimos, sino también la pobreza que caracteriza el imaginario social de la era que vivimos y nuestra incapacidad para abordar creativamente las transformaciones en curso” (Braidotti, 2005, p. 13). Los monstruos no son más que representaciones de todos aquellos Otros que no corresponden con un sujeto unitario (recordemos que ambas ginoides son utilizadas para cumplir, entre otras, una función erótica; Dolores la hija del granjero corresponde con el estereotipo de una mujer bella y vulnerable, típico de una trama del viejo oeste, y Maeve es la Madame del prostíbulo atormentada por la memoria de su hija que fue arrebatada de sus manos mientras ella muere, una de tantas veces, tratando de evitar que se la llevaran). Ambas son ejemplos de lo que comenta Braidotti pues no corresponden a esta figura de sujeto unitario:

En la metafísica de la sustancia, el equivalente corporal del «poder de la razón» es la noción del hombre como «animal racional» del que se espera que habite un cuerpo físico enteramente funcional. Todas las demás formas de encarnación,

como ser zoomórfico, discapacitado, deforme, o tener disfunciones son patologizadas y clasificadas al otro lado de la normalidad, es decir, son situadas del lado de la monstruosidad. Es un proceso esencialmente racializado en tanto que confirma una serie de ideales estéticos y morales basados en la civilización europea blanca. La figura de Leonardo del cuerpo desnudo blanco y masculino, que supuestamente constituye la medida de todas las cosas, se erige en el mejor modo de ejemplificar la normatividad morfológica que opera en las ideas establecidas de la normalidad como encarnación blanca antropocéntrica y estándar (Braidotti, 2005, p. 150).

El monstruo, el *cyborg*, androides y ginoides son cercanos y conjuntamente opuestos al humano que propone el humanismo por su devenir heterogéneo y no calculable, son excéntricos al control racional. Y, en este caso, están hechos con tanta semejanza humana que es difícil perderse en las narrativas que ofrece el parque a sus invitados, ya que ahí pueden satisfacer cualquier instinto sin penalización o muerte.

En la discusión sobre *Westworld*, a la luz de las teorías post- y trans-humanistas, descubrimos cómo ese parque que parece un lugar de entretenimiento diferente es, en realidad, el laboratorio en el que a través de estos personajes no humanos podemos descubrir y descodificar la conducta humana. En *Westworld* podemos ver la sociedad de la información llevada al extremo, pues los humanos que se relacionan con androides y ginoides de este parque se vuelven también el objeto de estudio, ya que la compañía detrás de este parque analiza y experimenta con los humanos que visitan el parque sin que ellos lo sepan. Esto lo hacen para lograr el propósito transhumanista de depositar la consciencia humana en cualquier cuerpo ginoide o androide volviendo a la humanidad inmortal.

En *Westworld* las apariencias nos engañan una y otra vez, pues siguiendo la línea de Braidotti, estas imágenes recurrentes de los tecnomonstruos híbridos de la cultura popular que se rebelan contra su contraparte humana no lo hacen por su diferencia, sino porque se dan cuenta, de alguna manera, de que ese rechazo tan tajante a la categoría a la que pertenecen los subordina, pero, en realidad, es difuso y bastante vulnerable. Por eso una de las primeras pruebas que hacen con Dolores es que in-

teractúe con humanos en una fiesta y no se den cuenta de lo que es. El que sea difuso el límite que separa a estas ginoides de los humanos con los que interactúan no tiene que ver sólo con su físico idéntico y perfeccionado para que parezca un cuerpo humano, sino también con sus características emocionales, intelectuales, motivaciones, impulsos, tonos de voz, entre otras.

Contrastando con lo anterior, tenemos al transhumanismo de Nick Bostrom que apela al mejoramiento de la condición humana, eliminando la muerte y el envejecimiento, aunque también aumentando y mejorando su capacidad intelectual, estabilidad emocional, entre otras. Por tanto, para los transhumanistas la tecnología debe aprovecharse para lograr esos propósitos sin perder de vista que trabajar con IAs implica no perder el control sobre éstas, pues cuando estas sobrepasen nuestra inteligencia podrían causar graves problemas a nuestra especie. Pensar en una humanidad aumentada (H+) nos lleva a rescatar la idea del humanismo renacentista en la que el humano es la creación especial de dios porque es aquel que puede moldearse a sí mismo:

Ala postre, me parece haber entendido por qué el hombre es el ser vivo más dichoso, el más digno, por ello, de admiración, y cuál es aquella condición suya que le ha caído en suerte en el conjunto del universo, capaz de despertar la envidia, no sólo de los brutos, sino de los astros, de las mismas inteligencias supramundanas. Increíble y admirable. Y ¿cómo no, si por esa condición, con todo derecho, es apellidado y reconocido el hombre como el gran milagro y animal admirable? (de la Mirandola, 1984, p. 104).

En la cita anterior vemos cómo es que se gesta esta idea del humano como especial y superior no sólo con respecto a “los brutos”, sino también con respecto a las “inteligencias supramundanas”. Más adelante Pico de la Mirandola (1984) describe lo siguiente sobre la creación del humano:

Así pues, hizo del hombre la hechura de una forma indefinida, y, colocado en el centro del mundo, le habló de esta manera: “No te dimos ningún puesto fijo, ni

una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué. Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. Podrás degenerar a lo inferior, con los brutos; podrás realzarte a la par de las cosas divinas, por tu misma decisión” (p. 105).

En la cita anterior vemos cómo se refiere al humano como el centro del mundo y que está fuera de las leyes de la naturaleza a las que están sujetos todos los demás seres, inferiores, por supuesto. No es una criatura terrestre ni celeste, está en una especie de espacio neutral que puede moldear a su antojo y ese espacio es él mismo. Este valor del automejoramiento es uno de los puntos principales del transhumanismo, pues esos valores humanistas renacentistas hoy pueden ser realizados por medio de la ciencia y la tecnología.

Para el transhumanismo, la condición humana es un proceso en constante desarrollo que no está terminado y se puede moldear interdisciplinariamente de distintas maneras. Debido a esto estamos muy lejos de un “punto final” en la evolución. Bostrom apela a utilizar la ciencia y la tecnología responsablemente para lograr la humanidad aumentada (H+). La figura del posthumano, desde esta postura, es a lo que aspira la humanidad cuando ya cuente con las mejoras prometidas por el transhumanismo. Si bien, el transhumanismo tiene como eje el pensamiento humanista, es aún más radical, pues el mejoramiento va más allá de una cuestión espiritual, moral o de educación. El mejoramiento consiste en aplicar directamente la tecnología y la medicina sobre nuestros cuerpos para superar los límites que nos impone el cuerpo, pues al final resulta que sí estamos sujetos a las leyes de la naturaleza que de la Mirandola niega. Nuestro cuerpo como el de cualquier animal no está ajeno al deterioro del paso del tiempo ni es ajeno a la muerte. Bostrom (2005) comenta que

podemos no comprender qué significaría ser un posthumano justamente porque no concebimos nuestros cuerpos más allá de los límites a los que están circunscritos:

No hay razón para que pensemos que los humanos posean menos límites impuestos por su biología que otros animales. De la misma manera en que los chimpancés no cuentan con los medios cognitivos para entender qué significa ser humano y lo que eso implica, nuestras ambiciones, nuestras filosofías, la complejidad de la sociedad humana o las sutilezas de nuestras relaciones con el otro, los humanos también podríamos carecer de la capacidad de formar una comprensión intuitiva y realista de lo que sería ser un ser humano mejorado (un “posthumano”) y de los pensamientos, preocupaciones, aspiraciones y relaciones sociales que tales entidades puedan tener³ (pp. 4-5).

Contrastado con el posthumanismo crítico de Braidotti en el que ya somos posthumanos, el posthumano es algo que no existe todavía, pero que se está trabajando para que su existencia sea posible. Para aterrizar lo anterior en *Westworld*, recordemos la escena en la que Maeve se da cuenta cómo puede modificar sus características y las de otros androides y ginoides del parque y ella misma se configura para lograr seguir despierta, pero lo logra pasando primero desapercibida y fingiendo que efectivamente se desconecta. Aquí podemos ver cómo ella se moldea a sí misma para lograr sus propósitos con un pequeño dispositivo y después sólo con su mente. Si bien Maeve no es humana, fue creada para parecerlo y la complejidad de su personaje que no es una ginoide unidimensional es prueba de esto. En esta escena se puede ver también lo que Bostrom llama el giro traicionero, que es una de las precauciones que se tienen actualmente en los proyectos de IA:

La idea es que validamos la seguridad de una IA supertinteligente empíricamente observando su comportamiento mientras está en un ambiente controlado y limitado, y que solo dejamos salir de la caja si la vemos comportarse de manera responsable y amistosa y cooperativa. La falla en esta idea es que

3 La traducción es mía.

comportarse bien en un ambiente controlado es un objetivo instrumental convergente tanto para las IAs amistosas como para las hostiles. Una IA hostil de suficiente inteligencia⁴ se dará cuenta de que sus objetivos finales antipáticos se realizarán mejor si se comporta de una manera amistosa inicialmente, para que la dejen salir de la caja. Solo comenzará a comportarse de una manera que revele su naturaleza hostil cuando ya no importe si la descubrimos; es decir, cuando la IA sea lo suficientemente fuerte como para que la oposición humana sea ineficaz (Bostrom, 2016, pp. 116-117).

Esto es justamente lo que hace Maeve cuando se da cuenta que además de estar despierta todo el tiempo puede modificar las narrativas de otros androides y ginoides sólo con su mente, pues en un principio tenía que hacerlo como los técnicos del parque, a través de una *tablet* que podía modificar o modular algunas de sus características.

Otro caso importante es el de Bernard en el que la simulación es tan perfecta que ni él ni nosotros, ni el resto de los humanos que trabajan con él en el laboratorio nos damos cuenta que no es humano hasta muy avanzada la trama, nació máquina y devino humano. Curiosamente, él no despierta de la misma forma porque no vive la situación de abuso de Maeve y Dolores. Él ocupa un lugar privilegiado, incluso más que muchos de sus colegas humanos. Pues es la creación favorita y más avanzada para pensar en un androide tan perfecto que se mezcle con humanos, que desconozca su origen y nadie lo sospeche. Es este juego de una identidad tan marcada que se le da a cada androide que se vuelve parte inamovible de su psique artificial, a pesar de los múltiples cambios que se puedan hacer en su configuración o características emocionales y de respuesta.

La pérdida de identidad de Bernard, que es el más humano de todos, le genera múltiples conflictos, pues también en el fondo algunas de sus acciones clave son manejadas por su creador que le habla en ese monólogo interno y no por él mismo, como una especie de marioneta. Por tanto, Bernard sería otro ejemplo de posthumano. En los casos de las ginoides Maeve y Dolores el cuerpo es la clave, pues es gracias a la simulación de dolor y sufrimiento que esté se vuelve real. No es fortuito que dos de los personajes más abusados del parque sean precisamente ginoides y no androides.

4 Como el caso de Maeve.

De acuerdo a Braidotti:

La tecnología está en el corazón de este proceso que combina monstruos, insectos y máquinas en un acercamiento poderosamente posthumano a lo que solíamos llamar el cuerpo. Decir que esto produce una transformación de la identidad, de la sexualidad y del cuerpo es, en el mejor de los casos un eufemismo (Braidotti, 2005, pp. 263-264).

Es el cuerpo el que une y separa a Maeve y a Dolores de su humanidad, aunque sus caminos de venganza o liberación son muy distintos. El hecho de crear nuevas tecnologías de supertinteligencia no cambia, necesariamente, la narrativa misógina, pues, en la creación de nuevas imágenes y representaciones, observamos viejos clichés adornados de nuevos avances tecnológicos que con su efectismo nos hacen olvidar que las máquinas feminizadas siguen cumpliendo una función de servicio y/o erótica que reproduce esta fantasía misógina de *Pygmalion* en la que el hombre es el escultor que crea a su mujer ideal y la moldea de acuerdo a sus deseos. Claro que siempre sale algo mal en estas narrativas distópicas, y casi siempre lo que sucede es que la ginoide en cuestión pasa de dócil e ingenua a asesina, de apariencia infantil a *femme fatale*. En consecuencia, hay que neutralizarla por el bien de la humanidad pues sus venganzas no distinguen entre humanos buenos y malos. Lo cual no sucede del todo con Dolores y Maeve, pues sí distinguen qué humanos son responsables de sus situaciones y toman a otros de aliados.

En conclusión, si algo nos deja claro Braidotti es que “la ficción en torno a la ciencia que es el tema de las películas y de la literatura de ciencia ficción, requiere más imaginación y más igualdad de género para acercarse a una nueva representación de una humanidad posmoderna” (Braidotti, 2005, p. 306) y posthumana en la que nos podamos deshacer del sesgo de género tan fuerte que permea en nuestras representaciones femeninas en la IA. El escenario ideal sería hacer uso de la imaginación para crear obras artísticas de ciencia ficción que no impliquen reproducir los viejos patrones que someten y cosifican a la mujer y a todo Otro que no se considere subordinado. Tal vez, pensar más allá de todo lo que actualmente moldea nuestra imaginación para crear mundos alternativos no sea tarea fácil, pues las dinámicas

de sumisión y dominación las tenemos tan interiorizadas que es difícil, pero no imposible erradicarlas por completo.

Westworld no muestra este ejercicio crítico, pues se reproducen o exageran dinámicas abusivas en el parque. No nos muestra una sociedad en la que la figura de lo humano esté descentralizada o trascendida, sino una compañía que gracias a la 4ta revolución industrial puede crear esclavos artificiales y experimentar para hacer realidad el sueño transhumanista de prolongar la vida humana. Por tanto, vemos transhumanismo en la compañía *Delos Inc.* su forma de concebir —a la humanidad y de programar a los androides y ginoides—, y posthumanismo crítico en toda la complejidad que desarrollan las ginoides Maeve y Dolores, y el androide Bernard al devenir posthumanos. *Westworld* nos da una pequeña introducción a cuestiones tecnoéticas que nos llevan a repensar las posibles consecuencias de los avances tecnológicos en el contexto de una sociedad consumista que, en este caso, además consume máquinas sofisticadas para satisfacer deseos de violencia, aventura y venganza.

Bibliografía:

- Bostrom, N. (2003). "The transhumanist FAQ: A general introduction". En: Mercer, C. y Maher, Derek F. (2003). *Transhumanism and the body: the world religions speak*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 1-17.
- _____ (2005). "Transhumanist values" *Philosophy Documentation Center*. pp. 3-14
Recuperado de: <https://www.nickbostrom.com/ethics/values.pdf>
- _____ (2016). *Superinteligencia: Caminos, peligros, estrategias*. Zaragoza: Teell.
- Braidotti, R. (2019) "Rosi Braidotti: «Necesitamos una transformación radical, siguiendo las bases del feminismo, el antirracismo y el antifascismo»". Entrevista realizada por Iu Andrés, CCCBLAB Investigación e innovación en cultura. (02 de abril, 2019) Recuperado de: <http://lab.cccb.org/es/rosi-braidotti-necesitamos-una-transformacion-radical-siguiendo-las-bases-del-feminismo-el-antirracismo-y-el-antifascismo/>
- _____ (2016). "Lo posthumano no es enemigo de lo humano". Entrevista realizada por Eva Muñoz, *Revista de Occidente*, Madrid, (426), pp. 107-118.
- _____ (2009). *Transposiciones: Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- _____ (2005). *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Ferrando, F. (2016). "Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations," *Existenz* 8/2, pp. 26-32
- Pico, M. G., Pico, . M. G., y Martinez, G. L. (1984). *De la dignidad del hombre*. Madrid: Editora Nacional.
- Nolan, J y Joy, L. (2016). *Westworld* [serie]. Estados Unidos: Warner Bros-HBO.

REVISIÓN DEL TRABAJO ARTÍSTICO Y EDUCATIVO DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO DOCUMENTAL MAPUCHE KIMVN, EN CONTEXTO DE PANDEMIA Y LA “REVUELTA SOCIAL” EN CHILE

Silvana Catherine Bustos Rubio

Introducción

KIMVN significa sabiduría en mapuzungun, este es el nombre de la compañía multidisciplinaria dedicada a la investigación y visibilización de las demandas históricas del pueblo mapuche, desde el teatro documental. Surge en Santiago de Chile en el año 2008 por la actriz, directora y documentalista de origen mapuche Paula González Seguel y su hermana Evelyn González Seguel, psicóloga y compositora musical.

Para la compañía KIMVN, el teatro documental se ha transformado en la manera de denunciar lo que está ocurriendo en el Wallmapu (territorio mapuche), levantando dispositivos escénicos necesarios para interpelar al espectador y generar una respuesta-acción.

Entre sus obras estrenadas podemos mencionar las siguientes, *Ñi Pu Tremen- Mis antepasados* (2009), *Territorio Descuajado, Testimonio de un país mestizo* (2011), *Galvarino* (2012), *ÑUKE* (2016). Durante el año 2018 se estrenó el concierto teatral *Ül KIMVN* (Canto a la sabiduría), montaje que hace un recorrido musical por la historia de la compañía y sus creaciones. En noviembre de ese mismo año, la compañía publicó el libro *Dramaturgias de la Resistencia Mapuche*, trabajo que reúne todos los testimonios que han logrado recopilar en un intenso trabajo de investigación a través del teatro documental. En el año 2019, se estrena *TREWA* (perro en mapuzungun), trabajo escénico resultado de una investigación interdisciplinaria en conjunto con el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, CIIR, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Chile. El proyecto fue una investigación interdisciplinaria, para lograr un trabajo mancomunado que permitió reflexionar sobre el conflicto histórico-político entre el Estado chileno y la comunidad mapuche.

La trayectoria de la compañía de teatro KIMVN es basta, son 13 años trabajando en la recopilación de testimonios del pueblo mapuche y entregando valiosas fuentes y

archivos de investigación para las ciencias sociales y humanidades. A nivel internacional, durante el año 2017, la compañía se traslada a México a montar la obra *Ñiami Tañi Pixan- Desapareció su alma*, junto a Iliana Diéguez¹. Este proceso le permitió a la compañía adentrarse en el conflicto que actualmente atraviesa el pueblo mexicano. Actualmente, el trabajo de la compañía KIMVN, así como todo el acontecer artístico y cultural de Chile, están enfrentado el contexto de revuelta social y pandemia, proponiendo diferentes mecanismos para seguir creando y alzando la voz en tiempos convulsionados.

En octubre de 2019, comienza en Chile el denominado movimiento social que desencadenó una serie de protestas masivas y populares en todo el territorio chileno. El denominado “estallido social” manifestó el rechazo a las políticas económicas neoliberales vigentes, al modelo patriarcal y ha permitido visibilizar la histórica demanda de los pueblos originarios, entre ellos el pueblo mapuche. Como respuesta, el Estado de Chile y sus instituciones policiales y militares han dado lugar a una fuerte represión contra los manifestantes. Una de las principales demandas de este movimiento fue la eliminación y reemplazo de la Constitución elaborada en el periodo de la Dictadura cívico-militar. El 25 de octubre de 2020 se realizó un plebiscito que permitió aprobar la redacción de una nueva Constitución. El 4 de julio de 2021, Elisa Loncón Antileo, mujer mapuche, asume la presidencia de la Convención Constituyente en Chile, institución encargada de dar al país una nueva Constitución. En estos tres últimos años Chile ha cambiado, el “estallido social” ha permitido mayor participación ciudadana en los debates políticos, la televisión ha reemplazado los programas de farándula por espacios de diálogo político, los jóvenes han liderado las protestas, las mujeres se han tomado las calles demandando igualdad y justicia. La causa y la bandera mapuche han sido alzadas mucho más que la propia bandera de Chile.

En medio de la articulación del movimiento social de octubre, en el año 2020 se extiende la pandemia, generando el eminente repliegue de las actividades políticas, sociales, culturales y artísticas al formato remoto. La compañía KIMVN buscó mecanismos para mantenerse vigente frente a los importantes cambios políticos que atraviesa el territorio chileno y el mundo. Siguiendo ese camino, bajo la dirección de Paula González, directora artística de la compañía, han egresado las escuelas de

teatro de la Universidad de Valparaíso (2019) y la escuela de teatro de la Universidad de Chile (2020). Además, se desarrolló durante el presente año, el Primer Festival de Artes escénicas de los Pueblos Originarios FEYENTUN. A continuación, detallaré cada uno de estos procesos pedagógicos y artísticos.

Egreso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso

En el año 2019, Paula González, asume la dirección del egreso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. En medio de barricadas y disparos, se lleva a cabo la obra *Semillas en el Desierto*. El elenco estaba compuesto por estudiantes provenientes de distintas ciudades de Chile, Calama, Valparaíso, Rancagua, Chiloé, Punta Arenas, Petorca, Caimanes, Valle Hermoso, Quintero, Puchuncaví, Paine, Antofagasta, Mejillones, Los Choros, El Llano, Talhuén, Chincolco, Lourdes, Cauracautín, entre otras. El montaje puede ser catalogado como un documental performativo, los y las estudiantes desarrollaron un proceso de investigación en torno a diversas “zonas de sacrificio” (territorios con una intensa actividad industrial con centrales termoeléctricas, faenas mineras, puertos y fundiciones, entre otras, actividades que generan contaminación en el entorno y enfermedades en las personas).

Cada actor y actriz tuvo que hacer un trabajo de investigación en sus territorios de origen, trabajando con testimonios, fotografías, relatos familiares y exámenes médicos que dieran cuenta de los problemas de salud que sufrieron sus cercanos debido a la contaminación ambiental provocada por las empresas ahí instaladas. El 18 de octubre de 2019, los y las estudiantes decidieron sumarse al movimiento social que se estaba levantando en Santiago, las clases se suspendieron por varias semanas. Al cabo de un tiempo se decide volver al trabajo creativo del montaje del egreso, en este proceso de incorporación, se reflexionó sobre la importancia de las artes escénicas para encontrarnos y activar nuestros cuerpos, dándole sentido y significado a lo que estaba aconteciendo. Cuando se volvió a los ensayos, fue evidente el cambio en los tonos de voz, en las interpretaciones de las escenas, en la fuerza de los planteamientos y en la claridad de los conceptos. En los cuerpos estaba el registro de la marcha, de los saqueos, de los gritos y consignas y de la represión por parte de la policía chilena. Los rostros, las voces, nuestra memoria corpórea y emocional fueron atravesadas

por los acontecimientos y hechos ocurridos, manifestándose en la escena. Toda esta experiencia debía sumarse al proceso de creación del montaje final.

El estreno de la obra fue en diciembre, en medio de manifestaciones, marchas y represión policial. Hubo funciones que no se pudo salir del teatro debido al uso de lacrimógenas en las calles, todo era caos, sin embargo, se mantuvo firme la convicción de que la obra era un grito de protesta dentro del gran coro social que se manifestaba en todo el país.

Egreso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile

Este proceso de egreso estuvo atravesado por las consecuencias del confinamiento debido a la pandemia, todas las reuniones fueron realizadas vía zoom. Fue complejo hacer una obra de teatro a través de este formato, sobre todo si la metodología de trabajo, propuesta por KIMVN, era a partir de biografías íntimas. La pregunta que surgió fue: ¿cómo trabajar a distancia y sin contacto una obra basada en la poética del teatro documental? La metodología que se implementó fue la escritura personal en torno a las vivencias de octubre de 2019, textos leídos y compartidos en cada sesión. Esta dinámica permitió levantar la dramaturgia final de la obra.

Uno de los temas que cruzó la obra fue lo que sufrió Vicente Muñoz, compañero de carrera que recibió un disparo en su ojo izquierdo, este acto fue cometido por parte de un efectivo de Fuerzas Especiales de la policía chilena. Los y las compañeras asumieron el compromiso político y moral de denunciar este hecho a través del montaje, el cual derivó en un documental audiovisual, debido al impedimento de la co-presencialidad. Este documental llevó por nombre *Río de Sangre*.

Como hemos señalado anteriormente, la compañía de teatro KIMVN se ha caracterizado por trabajar con personas que vivieron los acontecimientos narrados, no hay ficción. La sustancia del contenido se aleja de la ficción para adentrarse en los hechos narrados que provienen del universo subjetivo de las personas que participan en el montaje. Los procesos de investigación-creación de las obras testimoniales transitan en la historicidad, privilegiando la autenticidad política de los testimonios.

FEYENTUN, Primer Festival de Artes Escénicas de Naciones Originarias

En junio de 2021, la compañía KIMVN inauguró el primer Festival de Artes escénicas, gratuito y enteramente dedicado a los pueblos originarios. Hubo encuentros, obras teatrales, laboratorios pedagógicos y conversatorios. El objetivo era conectar con la cultura Mapuche, Selknam, Aymara y Maya, a través del teatro, la performance, la danza, los relatos orales y otras disciplinas, espectáculos transmitidos por sus plataformas digitales.

El 4 de julio de 2021, el mismo día en que Elisa Loncón Antileo, mujer mapuche, asumió la presidencia de la Convención Constituyente en Chile, se daba por terminado El Primer Festival Virtual de Artes Escénicas de Naciones Originarias: FEYENTUN, palabra que proviene de la lengua mapuche mapuzugun, (se puede traducir por “creencias”). El encuentro tuvo una duración de dos semanas, durante el periodo del *Wetripantu- Inti Raymi- Machaq Mara*, periodo en que los pueblos originarios conmemoran el inicio de un nuevo ciclo. Este festival se levantó como un espacio artístico para valorar y promover el patrimonio de las naciones originarias, abordando temáticas como: identidad indígena, memoria, mestizaje, defensa de la tierra y del medio ambiente, derechos humanos, lengua y cosmovisión, entre otros.

Para fortalecer al festival se realizó una alianza con México, a través de la co-producción y participación de Rosa Landabur Parada, actriz, chilena radicada en México y directora de Landabur & Cía. El encuentro se desarrolló completamente en formato virtual, permitiendo que personas de diferentes lugares del mundo puedan tener acceso a la programación. Fue pensado para un público diverso y transversal, con acceso totalmente gratuito ya que fue financiado por el Fondo de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, Convocatoria 2021, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

El encuentro tuvo tres pilares: Programación; Laboratorios Artísticos Especializados YATICHAWI (lugar de enseñanza en lengua aymara); Conversatorios con Artistas NÜTRAM (conversatorio en lengua mapuzugun). Actividades que permitieron enriquecer la experiencia del público participante. Las obras fueron transmitidas virtualmente a través de las plataformas de la compañía KIMVN y de los colaboradores, entre

ellos el Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile¹, Espacio Cultural San Joaquín² y desde México Centro Cultural de España y el Centro Cultural Helénico.³

Los laboratorios permitieron acceder a los procesos de creación y búsqueda artística de los colectivos al público en general. Los interesados tenían que enviar una plana escrita al correo institucional de la compañía KIMVN contestando las siguientes preguntas: ¿por qué deseo tomar el taller?, y, ¿qué vinculación tengo con las primeras naciones? Cada taller contempló cuatro sesiones. Entre los laboratorios que se ofrecieron estaban los siguientes: Prácticas Escénicas Contemporáneas, Dramaturgia Mapuche, La Voz Biográfica, Música Contemporánea Mapuche, Dirección Teatral. En los denominados conversatorios con artistas o NÚTRAM (conversatorio en mapuzungun), permitió que el público pudiera dialogar con los artistas creadores del Colectivo Circulo Sur, Colectivo Teatral Ariel Méndez, Landabur y cía, La Legión de los Cuentacuentos y Cía. KIMVN.

Conclusiones

El territorio chileno está atravesando importantes cambios políticos y sociales. El “estallido social” visibilizó la histórica demanda del pueblo mapuche por recuperar sus tierras ancestrales y lograr su reconocimiento como pueblo nación. Hoy, Elisa Loncón Antileo, mujer mapuche es presidenta de la Convención Constituyente, institución que redactará la nueva constitución de Chile, su primer discurso fue en lengua mapuzungun.

El trabajo de la compañía KIMVN ha permitido enriquecer el diálogo con los pueblos originarios. En medio de esta pandemia, estos encuentros no se deben suprimir ni suspender, sino que debemos usar todas las plataformas virtuales posibles para seguir escuchándonos y encontrándonos desde nuestro territorios e identidad. Desde la docencia artística, KIMVN ha tenido que buscar mecanismos, desde la vir-

1 www.teatrouc.cl / @teatrouc

2 <https://www.youtube.com/c/CentroCulturalSanJoaqu%C3%ADn>

3 <https://www.youtube.com/user/CCulturalHelenico>

tualidad y el tecnovivio para seguir con los procesos creativos y de formación, dando resultado un nuevo formato: el documental.

Como toda agente de cultura, la compañía KIMVN es reflejo de su acontecer, consideramos relevante generar reflexión y compartir estos procesos, dejando registro de prácticas artísticas y docencia que se adscriben a un tiempo y lugar determinado: Chile, Estallido Social y Pandemia.

Bibliografía

- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones Documenta Escénicas.
- González, P. (2018). *Dramaturgias de la Resistencia: Teatro Documental*. KIMVN MARRY XPANTV. Santiago de Chile: Editorial Pehuén.

MUJERES DE BARRO Y LETRAS: LA MATRIZ COMO CREACIÓN ARTÍSTICA Y RECREATIVA DE LA FEMINIDAD

Viridiana Rico Uribe y Flor de María Gamboa Solís

Introducción

Con la intención de introducir la reflexión que queremos avanzar en este manuscrito, robamos a Victoria Equihua (2019), poetisa michoacana que comparte su obra en foros nacionales e internacionales la expresión “mujeres de barro y letras”. La vamos a tomar desde uno de sus posibles vértices de sentido, donde situaremos a la matriz como su punto de confluencia, es decir, la matriz anudará simbólicamente las dos dimensiones que definen la feminidad: la de barro, que prefigura a las mujeres como seres sensibles, orgánicos y reproductivos, y de letras, donde se inscribe la posibilidad de las mujeres de crear, pensar, elaborar productos culturales y transformar artística y estéticamente al mundo. La primera dimensión es la que resalta en el imaginario social cuando se piensa en la Mujer, suele dominar o estar al centro de las creencias en torno a lo que son o debieran ser las mujeres y su función dentro de la sociedad, sería lo que ayudaría a fijar la respuesta a la pregunta: ¿para qué sirven las mujeres? Por otra parte, y a diferencia de la primera, la dimensión hecha de letras escapa a la mirada social, como si no existieran las artistas, las escritoras, las cineastas, las abogadas, las astrónomas o las astronautas; es poco común que lo primero en lo que se repare cuando acude el pensamiento de lo femenino sea en el potencial creativo de las mujeres, en sus obras y en su legado político, cultural intergeneracional o en las aportaciones que históricamente han hecho desde distintos y diversos campos de la producción humana.

Tomando en cuenta lo anterior, nuestra intención es problematizar el carácter ideológico, falocéntrico y patriarcal de la visión unidimensional de la feminidad, porque es necesario liberar a las mujeres de la carga de la maternidad irracional, esto es, de una maternidad no elegida, obligada y obligatoria, de la reproductivitis infundada por el catolicismo, o siguiendo a Siri Hustvedt (2022) de una maternidad

que marcha como camisa de fuerza cultural y no como un destino de realización de sí asumido desde la cresta de un deseo propio. Para alcanzar a explorar, analizar e impulsar a plenitud el reconocimiento de la otra dimensión de la feminidad y así nuevas captaciones de las aportaciones y reivindicaciones de las mujeres de carne y hueso en las sociedades contemporáneas, se requiere introducir nuevos elementos de reflexión del cuerpo femenino. El que nosotras aportaremos es el de la matriz. ¿Qué tiene de novedoso este elemento? Según los lentes con que se vea, la novedad puede ir de nula a asombrosa apostándole lo último. Adentrémonos.

Científicamente, la matriz es el órgano de la gestación del aparato reproductor femenino, también se le conoce con el nombre de útero, y aunque al parecer los dos términos —matriz y útero— se emplean indistintamente, el último sirvió para amarrar históricamente un departamento de padecimientos psíquicos asociados a la condición de ser mujer. Es el caso de la histeria, vocablo que deriva del francés *hystérie*, y éste del griego ὑστέρα, «útero», y que fuera la puerta de entrada de Freud (1895) a la invención de en aquel tiempo nuevo método para curarla: el psicoanálisis. Hoy se sabe que la histeria no la padecen únicamente las mujeres y que lejos de ser una enfermedad es una posición subjetiva caracterizada por el goce del deseo insatisfecho además de una forma de discurso, es decir, una modalidad de lazo social (Lacan, 1957). No obstante, el poder significativo de los órganos femeninos de la reproducción, en particular, y del cuerpo anatómico femenino en general, para pensar a las mujeres, persiste, como si las mujeres fuéramos ordenadas subjetivamente únicamente por el cuerpo y por lo que de “natural” se le atribuye, orientándonos indefectiblemente hacia la maternidad para sentirnos mujeres. Esto, en contraste con el cuerpo masculino que es el que sirve como ordenador de la diferencia y es el modelo de la materialidad, organicidad, funcionalidad y dimensionalidad del cuerpo humano. Para cumplir con esa misión de ser el referente y el universal fue extraído de la naturaleza y arrojado a la cultura con lo cual se fortalecen sus nexos con todo aquello que tenga que ver con la transformación tecnológica, científica, así como de lenguajes, símbolos e imaginarios.

¿Habrán otras maneras de incluir el cuerpo femenino en la configuración de la subjetividad femenina, en la erótica de las mujeres que no deriven unilateral y exclusi-

vamente en el destino reproductivo y de cuidado de la vida de otras/os? Las autoras pensamos que sí. Nos apoyaremos en resultados preliminares de una investigación conducida en la Maestría en Estudios Psicoanalíticos de la Facultad de Psicología de la UMSNH y que lleva por título “La representación simbólica de la matriz en la mitología de las Diosas, hacia la reconstrucción subjetiva de la feminidad”. Aquí se ubica y nombra a la matriz como un representante simbólico que posibilita una instauración subjetiva de las mujeres, más allá de la lógica fálica. Tener o carecer de falo para definir la masculinidad y la feminidad, respectivamente, según el psicoanálisis, “la sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de parámetros masculinos” (Irigaray, 2009, p. 17), entonces la “envidia del pene es un rasgo ineludible y no elaborable de la existencia psíquica de la mujer” (Salvo, 2002, p. 289). Al darle a la matriz un lugar en el lenguaje, se posibilita introducir un giro radical en la representación de la subjetividad femenina en tanto lo mujer se independiza de lo hombre y así los parámetros de la diferencia sexual se definen a partir de lo que es propio a cada sexo. La radicalidad estriba específicamente en el hecho de que se rompe el razonamiento por analogía y así la generalización de los sexos. Al mismo tiempo se hacen visibles relieves de creación femenina en la gestación de proyectos, ideas, pensamientos, preguntas, el lado hecho de letras, y sobre todo las mujeres tienen a la disposición nuevas versiones de sí a partir de relacionarse desde una nueva perspectiva con esta matriz, la cual, argumentamos, es un espacio de creación.

Recurriendo al *Diccionario Etimológico Castellano* (2021) se identifica que “matriz viene de la palabra latina *matrix*, que se refiere a mater o madre, más el sufijo ‘triz’ que significa agente femenino, usado para crear adjetivos y sustantivos femeninos de quien realiza una acción”, lo que sirve de soporte para argumentar que la ‘matriz’ da la posibilidad de configurar al ser femenino desde la particularidad de cada mujer, de actuar conforme a la invención propia, según su creatividad innata, la cual para Pinkola en su libro *Mujeres que corren con los lobos* (2001) se reconoce como “Mujer salvaje”.

La investigación pretende aportar elementos teóricos que abonen al proyecto de la diferencia femenina, a partir de desnaturalizar la matriz y elaborarla simbólicamente como elemento central del reconocimiento de la feminidad, no reduciendo a la maternidad, la capacidad (pro)creativa de las mujeres. Este movimiento crítico

de interpretación propicia una racionalidad distinta que da lugar, en la discusión acerca de la materialidad del cuerpo, a una lectura nueva de la feminidad que se encarna en el cuerpo sexuado mujer, de modo que las mujeres contarán con otras rutas para replantearse la relación consigo mismas, su cuerpo, su matriz, posibilitando una nueva manera de ser, estar y actuar, lo cual fomentará la anulación de la idea de que ser mujer implica sufrimiento.

Es una propuesta que se teje a la luz de los movimientos feministas actuales (enmarcados dentro de lo que ha sido considerado “cuarta ola”) que, si bien han hecho de la violencia y el derecho al aborto el bastión de su agenda política, también han liberado nuevos imaginarios, representaciones y lenguajes para asumir y pensar el cuerpo femenino. De tal manera que es posible que la matriz, devenga un universo apasionado del saber sobre la creación artística y el eros de las mujeres porque en esa materialidad del órgano confluyen simbólicamente al menos dos vertientes de la fertilidad: el poder de dar vida, vinculado a la tierra, y el poder de crear, vinculado al arte. “Mujeres de barro y letras”, entonces, se convierte en una referente raíz de la feminidad particularmente latinoamericana.

El objetivo es entonces, en un primer momento, mostrar una nueva mirada de la matriz, donde se hace presente un referente simbólico diferente al ideal de la biología y en un segundo momento revelar a la matriz como centro de creación artística e intelectual.

La Diosa de la diferencia en la mitología Mexica: Coatlicue

Para llegar a sostener la premisa de que la matriz es un representante simbólico de la feminidad, se recurrirá al análisis de la mitología de las Diosas; en este momento se analizará a Coatlicue. Se apelará al mito, el cual en palabras de Hans Blumenberg (2003) es fundante, ya que se le considera un esquema estructural, un principio dinámico de creación de sentido, una auto interpretación del ser humano históricamente existente, una proyección de cómo el ser humano histórico se entiende a sí mismo en su existencia. Las narrativas míticas de la Diosa Coatlicue fundaron una nueva estructura y un principio de la feminidad donde en ella se hace presente la capacidad nata de la creación artística e intelectual, permitiendo nuevas miradas de la

sociedad, así como nuevas propuestas culturales de interacción social, y consecuentemente proyectar porqué no una sociedad cultural donde hombres y mujeres actúan y ejercen actividades de manera indistinta sin exclusividad.

De igual manera, Carl Jung (1970) establece que en la narrativa mitológica se identifican arquetipos, Coatlicue entonces será tal arquetipo que se definirá como una figura simbólica de la cosmovisión primitiva que integra los contenidos del inconsciente colectivo. De ahí que el mito funcione como una estructura de pensamiento que revela aspectos fundamentales: vida, muerte, amor, venganza, celos, traición, maternidad, y un largo etcétera de la condición humana a través del tiempo. Uno de los mitos de la Diosa Coatlicue versa así:

Coatlicue, cuyo nombre significa señora de la falda de serpientes, era la Diosa Tierra de la vida y la muerte para los Mexicas. Era una mujer de aspecto horrible, una extraña mujer con una falda de serpientes y un collar hecho con los corazones de las víctimas de los sacrificios. Sedienta de sangre, tenía los senos flácidos y garras afiladas en pies y manos. Un cuchillo de obsidiana fecundó por primera vez a Coatlicue y de tal embarazo nacieron la Diosa Coyolxauhqui y un grupo de vástagos que fueron controlados por esta Diosa quien tenía poderes mágicos capaces de provocar importantes daños. Tiempo después Coatlicue quedó embarazada nuevamente, esta vez por una bola de plumas. Contó a sus descendientes lo ocurrido y éstos se ofendieron muchísimo, ya que según la tradición, una Diosa solo podía quedar embarazada en una sola ocasión, aquella en que debía dar vida a la auténtica descendencia divina y ninguna más. Coyolxauhqui y sus hermanos no perdonaron lo que consideraban un ultraje y decidieron asesinar a su propia madre como venganza. Durante el periodo de gestación Coyolxauhqui ayudada por sus hermanos decapitó a su propia madre, pero inmediatamente el Dios Huitzilopochtli que se encontraba en el vientre de Coatlicue apareció armado y con una serpiente mató a muchos de sus hermanos y hermanas, cuyos cuerpos se convirtieron en estrellas. A Coyolxauhqui la esperaba otro final. Loco de furia

Huitzilopochtli le cortó la cabeza y la lanzó al cielo, en donde se convirtió en la Luna. El resto del cuerpo de la Diosa lo arrojó a la profunda y oscura garganta de la montaña y allí quedó para siempre (Gonzalez, 2013, pp. 1-2).

Otro mito donde se habla de Coatlicue, es el traducido directamente del náhuatl por Miguel León-Portilla de Códice Florentino, Lib. III. Cap. I. Este lleva por nombre “El mito del nacimiento de Huitzilopochtli”:

En Contepec por el rumbo de Tula, había estado viviendo, allí habitaba una mujer de nombre Coatlicue. Era madre de los cuatrocientos surianos y de una hermana de estos de nombre Coyolxauhqui. Y esta Coatlicue allí hacía penitencia, barría, tenía a su cargo barrer, así hacía penitencia en Contepec, la Montaña de la Serpiente y una vez, cuando barría Coatlicue sobre ella, bajó un plumaje, como una bola de plumas finas. En seguida lo recogió Coatlicue, lo colocó en su seno. Cuando terminó de barrer, buscó la pluma, que había colocado en su seno, pero nada vio ahí. En ese momento, Coatlicue quedó encinta. Al ver los 400 surianos que su madre estaba en cinta, dijeron: -“¿Quién ha hecho esto? ¿Quién la dejó encinta?, Nos afrenta, nos deshonra”. Y su hermana Coyolxauhqui les dijo: -“Hermanos, ella nos ha deshonrado hemos de matar a nuestra madre la perversa que se encuentra ya encinta. ¿Quién le hizo lo que lleva en el seno? Cuando supo esto Coatlicue, mucho se espantó, mucho se entristeció. Pero su hijo Huitzilopochtli que estaba en su seno, le confortaba, le decía: -No temas, yo sé lo que tengo que hacer”. Habiendo oído Coatlicue las palabras de su hijo, mucho se consoló, se calmó su corazón, se sintió tranquila. Y entre tanto, los 400 Surianos se juntaron para tomar acuerdo, y determinaron dar muerte a su madre, porque los había infamado. Estaban muy enojados, estaban muy irritados, como si su corazón se les fuera a salir. Coyolxauhqui mucho los incitaba, avivaba la ira de sus hermanos, para que mataran a su madre. Y los Surianos se aprestaron, se ataviaron para la guerra... había uno llamado Cuahuitliac, era falso en sus palabras. Lo que decían los 400 Surianos, en seguida iba a decírselo, iba a comunicárselo a Huitzilopochtli. Y Huitzilopochtli le respondía: -“Ten

cuidado, está vigilante, tío mío, bien sé lo que tengo que hacer”. Y cuando finalmente estuvieron de acuerdo, estuvieron resueltos los 400 Surianos a matar, a acabar con su madre, luego se pusieron en movimiento, los guiaba Coyolxauhqui... Pero Cuahuitlác subió enseguida a la montaña para hablar desde ahí con Huitzilopochtli, le dijo: -“ya vienen” Huitzilopochtli le respondió: -“mira bien por donde vienen” (Fernández, 2008, pp. 37-53).

En las anteriores narrativas mitológicas se encuentra la pauta para hacer uso de ella, pues el discurso se sitúa en torno a la Diosa Coatlicue, caracterizada como la diosa madre y la diosa terrestre en la cultura mexicana. Madre de los cuatrocientos del sur, de la divinidad Lunar Coyolxauhqui y de Huitzilopochtli. El monumento de esta Diosa, es característico por la presencia de serpientes en mayor medida, su cabeza está representada por dos serpientes que se encuentran, las cuales se proyectan hacia sus brazos y ocupan el lugar de sus manos, más abajo las serpientes hacen un cinturón del cual descienden más serpientes que integrarán una falda de serpientes enlazadas, colgando sus cabezas y colas. Ondulando bajan entre las piernas y sus cabezas puestas entre los pies se dirigen en sentidos opuestos.

Las serpientes hacen referencia a la divinidad y al fluir de la sangre; además parece ser que las serpientes, más que ser un símbolo fálico, hace alusión al reconocimiento y conexión del pueblo Mexicano con la naturaleza. Se resalta entonces la similitud que poseen dichos reptiles con las mujeres y el ciclo menstrual, ellas tienen la muda o cambio de piel, *Ecdisis*. Dicho acontecimiento puede pasar una vez al mes o cada dos meses, tiene una duración de una semana aproximadamente. Si la muda no se da una vez, algo anda mal. La muda se da para reparar heridas, eliminando la piel dañada y deshacerse de posibles parásitos externos; se presenta en tres fases: *pre-ecdisis*, *ecdisis* y *postecdisis*. Durante este tiempo requieren un refugio y espacio para tal acontecimiento (Vallejo, 2020). La serpiente en la Diosa Coatlicue es símbolo de la feminidad.

Coatlicue, también es considerada la diosa primordial y generadora de la dualidad, tal como es el día y la noche, la vida y la muerte, el oriente y el poniente. En

esta dualidad se sostiene lo cíclico de la feminidad que da paso al renacimiento constante de las mujeres (Pérez, 2017, p. 66).

La matriz y la menstruación agentes de creatividad

En la Diosa Coatlicue, la matriz se reconoce como una cueva donde circula la vida y la muerte. La vida, porque en ella se alberga tanto la semilla creativa, conocida como óvulo, como la capa que la cobija, el endometrio, sangre viva. La muerte, porque se desprende y es expulsada de la matriz, el óvulo y el endometrio, finalizando el tiempo de gestación creativa, dando inicio a un momento de soltar, de menstruar. La menstruación, entonces, podría ser entendida como un momento en que la mujer toma calma y reflexiona sobre lo acontecido, vivido y lo creado durante el periodo previo a la llegada del sangrado, y por consecuencia, hacia el final de este, es factible que se encuentre en condiciones para efectuar cambios si es que considera que desea hacerlos. En este sentido se hace presente un renacimiento de las propias mujeres.

Miranda Gray en su libro *Luna Roja* (2010), hace una resignificación del ciclo menstrual, agregando a cada fase reconocida por la perspectiva médica-biológica, una cualidad. Así queda el esquema reconfigurado: 1) Menstruación- momento de sabiduría; 2) Pre-ovulación- poder personal, se posee la fuerza de hacer todo lo que resulte de interés personal; 3) Ovulación-tiempo de la comunicación, la expresión y manifestación femenina; y, 4) Pre-menstruación-la fuerza para soltar y limpiar. Pero cada momento se caracteriza por una cualidad, así la menstruación es un momento de sabiduría, introspección y reflexión de las experiencias vividas; la pre-ovulación corresponde a un poder personal, se posee la fuerza de hacer todo lo que resulte de interés personal; la ovulación es el tiempo de la comunicación, la expresión, y manifestación femenina.

La menstruación es un momento de encuentro de las mujeres consigo mismas, la oportunidad de dialogar con ellas mismas. La sangre entonces viene a ser también lenguaje que habla a cada mujer y la matriz es ese lugar corporal que posibilita la comunicación, pues retomando el mito de León-Portilla, Huitzilopochtli desde el vientre se comunica con Coatlicue, su madre, en un primer momento y después, con

Cuahuatlíac, el informante que da conocer la ubicación de los 400 Surianos y la Diosa Coyolxauhqui. De igual manera, algunas mujeres, llamadas parteras y conocedoras de la herbolaria, refieren que si el tono de la sangre de la menstruación no es rojo carmín, quiere decir que algo anda mal en el cuerpo de las mujeres, algún órgano puede estar funcionando mal, parece ser entonces, que este fluido es un elemento importante para generar una impresión diagnóstica del estado de salud de las mujeres.

En función de este planteamiento, la matriz y su huésped consuetudinario: la menstruación, se posicionan en un lugar diferente. La matriz deja de ser el lugar único y exclusivo de la creación de hija/o, y la menstruación deja de ser un momento únicamente doloroso e incómodo. Envueltas por el manto del ciclo de la fertilidad al tiempo que sangran, las mujeres tienen la oportunidad de desprender de sí o dejar morir aquellos pensamientos e ideas que han perdido vigencia o que estorban y dar paso a una nueva versión o versiones, explicaciones de lo que las inquieta; incluso gestar un proyecto en cualquier ámbito en el que se estén desarrollando, moverse del lugar donde ya resulta incómodo estar.

El cambio y la creación constante de una misma y de infinitad de cosas más que cada ciclo menstrual nos recuerda, es un costado de la feminidad que el patriarcado ha invisibilizado porque justamente es un llamado al movimiento, al devenir, no solamente en lo social sino en lo subjetivo. Y el movimiento es lo que más amenaza a la estructura. El que las mujeres subviertan los ordenamientos sociales, religiosos, ideológicos rebelándose a ser madres o a serlo, pero no solamente eso, atormenta al patriarcado, lo enfurece y lo obliga a reforzar su dominación mediante el refinamiento de sus estrategias de control. Recordemos la reprobación moral y patologización que, desde diferentes sectores conservadores de la sociedad mexicana, se manifestaron hacia las mujeres que participaron en las protestas feministas de agosto del 2019 y febrero del 2020 en México. Manifestaciones de misoginia, las llamó Daniela Cerva (2021).

Para finalizar, no podemos pasar por alto que, así como el psicoanálisis abonó inevitablemente a la narrativa dominante de la feminidad con sus teorías sobre el complejo de Edipo y la diferencia sexual, también es el recurso más potente para

resignificarla, para desarticularla y para producir algo distinto. Una vía para lograr tales misiones son los mitos, precisamente, tal como nos enseñó Freud.

Desanudando la simbología encriptada en los mitos, como el de la Diosa Coatlicue, desde la perspectiva feminista en este caso, es posible abrir otros anudamientos de la subjetividad femenina en donde los significados de ‘gestación’, ‘matriz’, ‘menstruación’ y ‘procreación’ se amplifiquen y fragmenten el mar congelado de la feminidad patriarcal que las mujeres llevamos dentro. Es una idea justamente gestada por mujeres que pretenden vivir una relación con su cuerpo, específicamente con su matriz, como el lugar donde se crea la inquietud de cambiar aquello que ha dolido, aquello que se ha ocultado, no solo hablando de la menstruación, sino de los pensamientos, formas de vida que aprisionan esa dinámica cíclica que habita en cada una de nosotras y permitir que aparezca la creatividad que ya reside ahí.

Conclusiones

El tratamiento biológico y médico de la matriz como el órgano de la gestación del aparato reproductor femenino la ha naturalizado. Es decir, ha tornado impensable a la matriz. De ahí, que lo que ocurra al interior de ella, sea la gestación de una hija/o un sangrado menstrual, remita a la maternidad o a la ausencia de ella, y sólo de esa manera parece que tiene sentido y cobra presencia subjetiva para las mujeres. O bien, cuando está enferma y hay que removerla. Pensar la menstruación como algo incómodo y doloroso, en muchos casos, se justifica, así como los avatares angustiantes que acompañan todo proceso de gestación. Todo esto, anclado a la visión de la estructura patriarcal donde las mujeres cuentan socialmente únicamente en tanto madres o en vías de serlo, por lo cual, se les fuerza a vivir las experiencias asociadas a la matriz como parte de un repertorio de sufrimiento que les pertenece por “naturaleza”.

Sin embargo, a través de la exploración del mito de la Diosa Coatlicue, se devela una significación distinta de la matriz, una que pone frente a nuestros ojos una doble vía para pensar en la subjetividad femenina en torno a la fertilidad. Por un lado, el poder de dar vida, vinculado a la tierra, y por otro, el poder de crear, vinculado al arte. De ahí que la referente raíz: “mujeres de barro y letras”, resulte en una provocación para empujar a las mujeres hacia una relectura de sí mismas, recuperando

para su propia libertad creativa lo que la naturaleza les ha regalado. Y a la menstruación, es necesaria resignificarla como un suceso dinámico de la feminidad que al ser liberado de los tabús de la sociedad posibilita un impacto favorable en el crecimiento físico, psíquico, intelectual de las mujeres y por consecuencias de la sociedad en donde estas se desenvuelvan.

Referencias

- Blumenberg, H. (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Cerva, D. (2021). "La protesta feminista en México. La misoginia en el discurso institucional y en las redes sociodigitales". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 65 (240), pp.177-205.
- Equihua, V. (2019). "Las victorias de Victoria". Recuperado de <http://elartefacto.net/las-victorias-de-victoria/>
- Fernández, J. (2008). "Religión mexicana, resultado de la fusión de dioses de otras culturas". Recuperado de: <https://www.inah.gob.mx/boletines/religion-mexicana-resultado-de-la-fusion-de-dioses-de-otras-culturas?highlight=WyJodWloemlsb3BvY2hobGkiXQ==>
- Freud, S. (1895). "Estudios sobre la histeria". *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gonzalez, Y. T. (2013). SCRIBD. Recuperado de SCRIBD: <https://es.scribd.com/doc/136351627/El-mito-del-coatlicue-LITERATURA-I-docx>
- Gray, M. (2010). *Luna Roja*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Hustvedt, S. (2022). *Madres, padres y demás. Apuntes sobre mi familia real y literaria*. Madrid: Seix Barral.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós
- Lacan, J. (1957-58). *El seminario, libro 5: Las formaciones del inconsciente*. Paidós: Buenos Aires, 1999.
- Luce, I. (2009). *Ese sexo que no es uno*. España: Ediciones Akal.
- Pérez-Amezcu, L. (2017). Tecnopoïesis azteca: el mito de Cuatlicue. *Los cómics y la "nueva mexicanidad"*, pp. 63-87.
- Pinkola Estés, Clarissa. (2001). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Salvo, A. (2002). Helene Deutsch y Karen Horney, las discípulas. En S. Vegetti, *Psicoanálisis en femenino* (pp. 273-289). España: Editorial Síntesis.
- Vallejo, F. (2 de Octubre de 2020). *The Cat Smile by Félix Vallejo*. Recuperado de Clínica Veterinaria: <https://www.thecatssmile.com/muda-serpientes-eccdisis/>

EL PSICOANÁLISIS Y LA MÚSICA: SOBRE LOS SONIDOS Y EL SILENCIO

Pablo Pérez Castillo

Introducción

Este capítulo profundiza en algunos de los conceptos e ideas psicoanalíticas que pueden ser utilizadas para examinar y reflexionar sobre la música, que no fue un tema frecuentemente explorado por Freud, y sólo mínimamente por otros escritores psicoanalíticos, especialmente considerando la relevancia del arte en la literatura. Se centrará particularmente en algunos de los elementos que son relevantes tanto para la música como para el psicoanálisis, incluida la musicalidad como elemento sonoro presente en la construcción tonal de las canciones y la prosodia y melodía de la voz, un rasgo que es pertinente a la construcción y los elementos comunicativos tanto de la música como del habla. De particular importancia, los elementos retóricos y temporales del silencio también serán estudiados y analizados como un rasgo distintivo de la música a partir de las contribuciones teóricas del pensamiento psicoanalítico, sobre todo de Winnicott, pero también en sus posibles conexiones con la teoría musical y literaria. Aunque el tema principal será el de la música *per se*, la exploración de la relación con el pensamiento psicoanalítico nos permitirá profundizar en la importancia de estos elementos para el pensamiento clínico, el método y la técnica.

El fenómeno y la comprensión lingüística del silencio ha sido, sin duda, uno que ha intrigado a muchos a lo largo de diversas perspectivas disciplinarias. De la multiplicidad de posturas y perspectivas, guarda el mayor potencial la posibilidad de generar un terreno común en la interdisciplinariedad en el que estas se encuentren. El silencio, en su composición, y en su concurrente representación de la falta, guarda dentro de sí diversas potencialidades de significación. Se propone en este texto una revisión de algunos de los posibles puntos de encuentro, examinando sus puntos de partida, desde la música y la literatura, buscando finalmente llevarlos a sus implicaciones dentro de lo psicoanalítico.

Uno de estos puntos de partida que podría ser fecundo para la reflexión sobre el silencio, propuesto en este trabajo con dirección a la teoría psicoanalítica, es comenzar con las implicaciones lingüísticas, y por lo tanto, etimológicas de la palabra. La palabra silencio proviene del sustantivo latino *silentium*, que corresponde al verbo *taceo*. En latín, había dos verbos con el significado de “silencio” o “permanecer callado”, estos eran: *taceo* y *Sileo*. El uso de esta palabra, y el significado que intenta captar, es el de la ausencia. Hay sinónimos preciosos y quizás extraños de la palabra silencio: quietud, paz, calma, tranquilidad, taciturnidad, reticencia, reserva, entre otros. La ausencia como la soledad y, por lo tanto, el silencio, son significados de palabras que se refieren a los espacios intermedios, el lugar en el tiempo y el espacio donde los objetos están —sin—, que yacen en un remanente de lo que fue, y en una sensación ominosa y potencialmente ambivalente y ambigua de lo que podría ser, lo que está por llegar. El silencio delinea las fronteras de lo que es, sin serlo aún, en los bordes de la presencia y, como tal, permite ruidos, sonidos (y palabras) su aparición. Una especie de materia oscura, que sostiene imperceptiblemente lo que sólo aparenta ser sinfónica y melódicamente armónica. Un fluido en el que se mueven los sonidos (Palacios-Garoz, 1999); el fondo donde la forma se despliega.

El silencio, como fenómeno lingüístico, ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas, pero también como acontecimiento clínico dentro del marco psicoanalítico. En él una serie de elaboraciones teóricas fueron hechas tempranamente por el propio Freud, quien le asignaría el significado de una falta, en términos de las asociaciones de sus pacientes y, por lo tanto, como un estandarte de resistencia. En el instante en que una de sus pacientes dejó de hablar, el psicoanalista, deseoso de seguir construyendo los vínculos de sentido que permitieron alcanzar el contenido oculto de formaciones inconscientes, depositó las nociones de otros significados con claros efectos clínicos: un signo de no avanzar, una falta de producción asociativa; tal vez incluso pensamientos relativos hacia el propio analista, como postularía Freud en la interpretación de los sueños (1900). Por lo tanto, el silencio nunca fue un lugar para la ausencia, el silencio siempre tuvo sentido asignado, o mínimamente fue teorizado como ausencia. Otras contribuciones dentro de la literatura psicoanalítica

han extendido su significado en diferentes direcciones y tendremos que considerar algunas de ellas para nuestra propia elaboración.

Aunque el silencio puede ser pensado o al menos imaginado como un componente clave de cualquier evento psicoanalítico —en el que un paciente se acuesta en un sofá sin palabras habladas— sin duda hay menos formulaciones sobre su concepción que sobre el significado potencial establecido para las palabras que se producen, para las asociaciones que se describieron fundamentalmente como la esencia de la libertad y de una “regla fundamental” que sostiene al análisis.

Sin embargo, en lugar de dirigir la atención hacia el significado técnico del silencio, Freud escribió un texto que recibió relativamente poca atención y que es pertinente en nuestra investigación sobre el asunto del silencio. En “El motivo de la elección del cofre” (1913), Freud centró su análisis de *El mercader de Venecia* de Shakespeare con respecto a la elección del plomo de los tres ataúdes, que se interpreta como: a) la elección de las mujeres y b) el significado de este elemento como una representación del silencio. Para justificar su interpretación de estos como tales, Freud no limita sus argumentos a la naturaleza análoga de la equivalencia de los significantes “elección”, “tres mujeres” y “plomo”, sino que se aventura en una especie de estudio literario comparativo que incluye el análisis de las semejanzas narrativas entre historias diversas (incluyendo “El mito de París”, “Cenicienta”, y lo más importante, otro cuento shakesperiano: “El rey Lear”), para concluir, sumariamente, que se trata de cumplimientos reactivos de deseos, en el que lo que se está siendo elegido es la figura femenina del mutismo, el mutismo que representa la muerte. Es la representación de la ilusión de elección —la muerte como mujer muda— donde la elección es, en realidad, indisponible. Uno estaría deseoso de poder decidir sobre su destino mortal, citando a Freud (1913): “Se hace una elección donde en realidad hay obediencia a una compulsión; y lo que se elige no es una figura de terror, sino la más justa y deseable de las mujeres” (p. 288). Como tal, la elaboración más densa de Freud sobre el silencio concibe la de una elección mortal y aparente; y sabemos bien que la muerte, como pulsión, tiene sus implicaciones y significados en el pensamiento psicoanalítico. Antes de reflexionar sobre las implicaciones adicionales del silencio en la experiencia clínica, sería un esfuerzo fructífero dirigirse a la empresa interdisciplinaria inicialmente propuesta para reunir algunas reflexiones

sobre la naturaleza del silencio desde la teoría musical y literaria, que siempre ha sido una empresa gratificante para el pensamiento psicoanalítico.

Desarrollo

El desarrollo del silencio en la literatura psicoanalítica muestra el estatus diverso de este concepto. En general, y a diferencia de la percepción freudiana del silencio, la escuela inglesa de esta propuesta teórica tendía a atribuir al silencio una función que iba más allá de los supuestos de la materialización de la resistencia. Winnicott, Marion Milner de Balints, Christopher Bollas, Michael Parsons, entre otros, han apreciado el valor positivo del silencio como una fase creativa del desarrollo y análisis psíquico. Por ejemplo, Bollas (2008) incluso considera que escuchar en el análisis, a través de su atención flotante libre, es más comparable o en conexión con el proceso prelingüístico, típico de la función materna, que escuchar palabras. El aspecto literario de la polisemia del lenguaje se expande por su asociación con mecanismos anteriores, típicos de un funcionamiento primario. Escuchar con el tercer oído, o conectar el inconsciente con el inconsciente, como sugirió Freud (1912), es atender a lo indecible dentro de la palabra hablada.

El silencio ha sido definido en la teoría musical como una unidad temporal simbolizada entre los sonidos. El famoso 4'33" de John Cage denota de manera clara esta noción precisamente al nombrar una composición completamente silenciosa a través de su longitud en el tiempo. La canción tranquila demostró al menos parcialmente su punto cuando se vio obligado a proporcionar una explicación: "No existe tal cosa como un espacio o un tiempo vacíos. Siempre hay algo que ver, algo que escuchar. De hecho, por más que intentemos hacer un silencio, no podemos" (John Cage, 1961). Kauffman (2011) agrega: "El objetivo de Cage era hacer que su audiencia se concentrara, no en la música que fluye desde el escenario, sino en los sonidos que los rodean. Aquellos que observan 4'33" no están observando música. Están observando la vida" (pág. 1). Una vida repentinamente asignada significado dentro del marco del arte, durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Levantar el testigo es, como afirma Wolf, un "disparador que crea significado". Quien escucha ese silencio titulado por su duración espera, contempla, y llena de sentido ese tiempo.

Para Kramer (1988) el objetivo de la música es “justificar la ruptura del silencio en su inicio y motivar el retorno al silencio en su final”. Littlefield (1996) añade que estos silencios son el marco que define los límites de la obra. Con esto, se incluyen los silencios, además de los fenómenos temporales (eje horizontal), los sonidos que salen de nuestros límites perceptivos (frecuencias, eje vertical). Para Margulis (2007) los silencios en la música producen una omisión (la existencia temporal del silencio), un recuerdo (de la música que acaba de ocurrir) y una especulación (generando expectativas de la música que está por venir). El silencio se define en la teoría musical como aquel en el que hay una ausencia de sonido, pero hay un lapso en el tiempo. Syroyid (2020) señala que la duración de los silencios en una canción es quizás el aspecto menos respetado o replicado por los intérpretes. También señala que el silencio, en la música, está lejos de ser unidimensional, ya que tiene las mismas dimensiones que el sonido y la música (madera, duración, altura e intensidad; y ritmo, melodía, armonía, dinámica, textura y estructura).

El silencio es lo que permite al oyente apreciar la composición musical gracias a las brechas de silencio entre notas (Matarrita, 2006). Así, existe cierto debate teórico sobre si se concibe el silencio como las brechas que rodean a la música, considerando, en consecuencia, la canción como aquella que rompe el silencio; o si el silencio es el que aparece entre las notas que, en sentido figurado concebiría el silencio como un componente interno del sonido. (Syroyid, 2020). Aunque los sonidos naturales pueden ser melódicos en sí mismos, como un rasgo intrínseco, Douw (1998) postuló que estos sonidos tendrían que ser colocados en orden por un ser humano para convertirse en música. Particularmente, tendrían que formalizarse a través del lenguaje musical.

Sin duda, captar estas ideas, entre otras abundantes, desde una perspectiva psicoanalítica, en la reflexión que permite el silencio, puede evocar un sinnúmero de reflexiones: Desde la longitud y el tiempo que el silencio produce como terreno en el que puede surgir la subjetividad, con Cage; la alusión de Kramer al significado del silencio; en el que, con las ideas de Margulis pueden surgir los ruidos de la mente -recuerdos-expectativas-angustia de lo que está fuera; las implicaciones formales de la notación musical que busca dar sentido a través del lenguaje en la afirmación de Douw (1998); el hecho de que sea en silencio, como forma de ausencia materializada,

que la presencia cobra importancia, con Matarrita; el debate sobre si el silencio es un elemento central para sonar dentro de la duración de una canción con Syroiuid (2020), lo que hace que este escritor reflexione sobre cómo se concibe el silencio con y sin la duración de una sesión, es decir, dentro o fuera del marco. Desde ya, las teorizaciones y contemplaciones sobre los rasgos musicales del silencio pueden resonar —valga el juego de palabras— con nociones que son o pueden llegar a ser significativas desde diversas perspectivas para el pensamiento psicoanalítico. Sin lugar a dudas, se puede hacer eco con la propuesta de Duow, en tanto es en este ejercicio de recoger las propuestas que provienen de un fenómeno perceptible, el silencio, que hacemos el trabajo de conceptualizar o reconceptualizar desde un marco interdisciplinario lo que representa y significa en distintos ámbitos.

Al considerar la naturaleza del silencio, y por lo tanto, la ambigüedad de ausencia y presencia que conlleva, también es viable considerar algunas de las implicaciones que tiene en el marco de la literatura. Como afirman Wolf y Bernhart (2016), el silencio y la ausencia, como las sombras, pueden clasificarse dentro de los fenómenos negativos en nuestra cultura y, por lo tanto, un componente clave de artefactos u ocurrencias significativas; pero también, como sugieren, podemos pensar en la posibilidad de lo que podría estar más allá del marco del significado. ¿Dónde están los límites de este marco? El silencio en su relación con la música incita a esta indagación.

En literatura, el silencio es un componente clave de la poesía, que también reconoce los elementos musicales de la composición en el metro de un poema. Es una parte del silencio comunicativo (Ephratt, 2008), o un contexto en el que el intento de comunicar otorga al silencio un papel significativo. En la literatura, estos silencios son intencionales y por diseño. De hecho, como afirma De Behar, el silencio sólo tiene sentido cuando se prevé la comunicación, de lo contrario, no es comunicativo.

Lo que se prevé, sin embargo, no es siempre tan intencionado fuera de los marcos de la composición formal literaria, o al menos, es posible que la intencionalidad de dicho silencio no provenga de una meta por entero consciente y planificada, sino que, más bien, involucre la aparición espontánea de lo desconocido, nombrado inconsciente desde la postura psicoanalítica. Entonces, cabría preguntarse, ¿qué hay de ese silencio cuando una expectativa de comunicación es poco clara o ambiva-

lente? En la retórica del silencio, uno puede otorgar significado al silencio, un rasgo ambiguo en el sentido de que ocurre incluso antes de que se pronuncien las palabras. Como argumenta Dorra (2011), es “el pulso retórico que está en el fondo de la palabra aún no organizado en frases, en la pronunciación aún deficiente, en el balbuceo del cuerpo, en el llanto o la caricia”. Donde las palabras cesan, aparecen otros significantes, especialmente para un oyente expectante —y ansioso—. Reside en las insinuaciones y las elipses. El silencio, aún cuando significativo, no necesariamente puede ser descifrado, y no obstante, está presente, materializado en un marco temporal insonoro. Aún así, tal vez incluso se pueda concebir un lugar, con Iser (1975) y su noción de “Leerstellen” que alude a lo que se encuentra más allá de la comprensión debido a una verdadera ausencia en la estructura narrativa y de creación de significado. Es lo que yace más allá de lo dicho, y se figura en el lector, silente frente a un texto que no lo ha dicho todo.

Dentro de las consideraciones que se pueden hacer respecto a la función del sonido en el lenguaje, la musicalidad de las palabras es clave. La prosodia, por ejemplo, funciona como una forma de musicalidad impresa en la naturaleza melódica de las palabras; desarrollo, en su metamorfosis de arrullos y sonidos, en palabras. La melodía permanece, comunicando afecto, decorando palabras en significantes ambivalentes y crípticos. Las palabras se convierten en las carcazas que envuelven los ruidos y los sonidos melódicos, aumentan los sentidos de los oyentes y se llenan de lo no dicho (e indecible) que surge del hablante, pronunciando palabras en una —a veces— inútil tarea de comunicar lo incomunicable. Notas en un pentagrama que representa el registro de sonidos, palabras escritas buscando captar lo desconocido: queda un hueco, y sólo el silencio parece apropiado. La musicalidad del habla bien puede enmudecer el sentido de las palabras, a veces se capta más —o algo distinto— de lo que fue enunciado. Es en la prosodia que el sentido de un decir puede refugiarse, aún para quien enuncia una idea.

Es importante, regresado a la empresa de este texto, considerar las implicaciones clínicas del silencio dentro del marco teórico del psicoanálisis, al que ahora volvemos para terminar, por ahora, nuestras deliberaciones sobre el silencio. Aquí, el recorrido hacia las proposiciones freudianas nos lleva a ubicar el fenómeno del silencio

en su relación con el fenómeno de la soledad y, a partir de la articulación de ambos elementos, podemos dar cuenta de la constitución y el tratamiento en términos de ausencia, pérdida y separación, así como un área de resonancia que permite la viabilidad del trabajo analítico desde el silencio.

En el entorno clínico podemos observar tal fenómeno, donde el silencio del analista permite la capacidad del analista de estar a solas, con otro, como diría Winnicott. Significa permanecer en silencio con otro, donde el silencio del análisis encarna la espera —activa— de la palabra que aún no ha seguido, una palabra que se oculta, o que permanece perdida. Reik habló de esta noción temprano, en 1917:

Pero la idea de que reprimió vuelve. Quiere expresarse, se fuerza a través del muro del silencio por imposición, interfiriendo con cualquier otra cadena de ideas. Es posible que luego el paciente se vuelva hacia el psicoanalista y pida ayuda, pero este último conserve su silencio, como si esta fuera la única actitud normal: sin ninguna preocupación por el mundo social que evita silencios tan vergonzosos en la conversación (pp. 25-26).

Reik alude a la regla de abstinencia Freudiana (1919), al menos de forma indirecta, en la que el paciente se sienta o se recuesta a la espera de un oyente que, más allá de establecer un diálogo que bajo las expectativas sociales se podrían asumir de su papel, rompe con este último y no responde con su opinión, con el consejo que oriente y guíe, con palabras que provean de alivio a la angustia inquietante de la pregunta, de lo desconocido. La propuesta psicoanalítica de abstenerse, y abstenerse implica justamente operar en contra de la inercia inherente de ser colocado en la posición de quien funge como experto consultante, contiene dentro de sí un llamado al silencio. El analista calla, no responde a la petición tácita o implícita, a veces incluso expresa, de ofrecer consejo, de recomendarle al paciente un camino que libere, al fin, al paciente de su sufrir y de su padecer. Justamente porque existe algo en la naturaleza de la metodología instituida e inaugurada por Freud que asigna al silencio de la no respuesta un espacio temporal que sostenga la pregunta, y que desde ahí suceda algo distinto.

Las palabras permanecen silenciadas, empero, no sólo porque no se dicen, sino también porque el analista no las encuentra y porque quizás ni siquiera ha accedi-

do a ellas, “*tacere no es silere*” afirmaba Lacan (1967); y el caos habita en silencio, pero permanece y resuena, y se reorganiza. Es lo que Winnicott (1971) nombró “seguir siendo” en compañía del otro, en un entorno que no exige que algo exista: eso puede existir, aunque no decirlo. Ogden (1996) extiende esta noción acentuando que un espacio potencial en soledad y silencio es necesario para el surgimiento de un yo. Es aquí donde anteriormente aludimos a la posibilidad de concebir las implicaciones del pensamiento, y proporcionar espacio y tiempo, para la indeterminación y el caos. Permitir, permanecer, sin la presencia del analista y su función, nos permite concebir la autoorganización como un trabajo o psicosis sin la dirección del otro. Como dijo Lacan (1966): “Porque este silencio implica discurso, como vemos en la expresión ‘callar’ que, hablando del silencio del analista, significa no solo que no hace ruido, sino que se calla en lugar de responder” (pp. 290-291). Lo no sonoro en oposición a quietud, una distinción importante cuando se contempla una atención parejamente flotante. En español, la palabra *tácito* deriva de *tacere*: lo que está implícito en el habla sin ser realmente dicho. Tal como sostendría Barthes (2005), el lenguaje ha extinguido la posibilidad de *silere*, asignando significado al silencio a través de la estructura del lenguaje. *Silere* significaría visualizar el silencio sin lenguaje fuera de los límites del pentagrama. Lo que permanece en la sombra y, como tal, pertenece a quien la proyecta desde su esencia corpórea sin serlo, aquello que en lo oculta resguarda lo nuestro, y al unísono, lo Otro.

Asimismo, podemos concebir, como hace Parsons (2009), que el analista requiere de un espacio de atención flotante interiorizado, la escucha implica una especie de proceso creativo que hace posible que el silencio y el caos cumplan una función, más allá de la pausa: que del contraste del silencio, el significado surja como posibilidad, donde pueden emerger diferentes sentidos. Con esto nos referimos a un proceso entre el análisis y el papel del analista en las asociaciones que buscan ser libres y una de escucha que busca flotar uniformemente: de modo que se movilice la posibilidad de sentido. Pero, también, lo relacionamos con el proceso, como un instante dentro de los movimientos del desarrollo psíquico: es en el silencio y el desorden, en un no-lugar, en la ausencia y la brecha, que la aparición de un sujeto es factible. En tanto un sistema –o persona– involucra una serie de elementos que pueden o no estar relacionados

entre sí como tal, esta noción se puede conectar bien con aquella antigua indicación en la que Freud sugería que los síntomas y cualquier formación del inconsciente está conformada por componentes pulsionales y que, por lo tanto, lo que se busca con el método psicoanalítico es descomponerlo o —analizarlo—. Por otra parte, el trabajo interpretativo es parte de la actividad del analizando o paciente en tanto promueve lo que el investigador vienés llamaba la “psico-síntesis” (Freud, 1919), que obedece a una serie de relaciones lógicas establecidas por el analizante a partir de elementos —desligados— que no necesariamente tienen una relación entre sí. Así, la psicosis se podría entender como emergencia de un orden particular en un tiempo determinado con cierto grado de racionalidad, pero también de aleatoriedad temporal. Se podría indicar que sería justo esta temporalidad —frecuentemente silente— que posibilita la aparición de otro sentido.

El psicoanálisis también ha puesto un tipo distinto de énfasis en lo no dicho y el silencio, un peso no completamente medido o captado por las palabras sino por las acciones. Cuando se produzca la palabra pero “los actos hablen más fuerte que las palabras”; es donde la transferencia que se asoma como el motor mismo de la cura. Un espacio permanece latente, sin palabras. Kristeva, mientras hablaba en nombre de la melancolía, preparó el escenario para la falta de palabras de los afectos; y muchos otros, como McDougall (1989), concibieron el cuerpo como el teatro para la mente, y la “música sin letra”: La melodía a veces armónica de lo comunicado sin palabras, de la afectividad corpórea y somatizada.

Si uno se enfoca en el silencio como un bloque de construcción para la música, o si uno concibe la música como aquello que sale del silencio, puede resultar en el enfoque diferencial que los teóricos y analistas pueden tener sobre la presencia y la materialidad del silencio: ¿Es el silencio la representación de la resistencia, o es el habla y el hablar en sesión la manifestación de la verbosidad que no puede sostener el silencio? La escucha psicoanalítica implica la delicada y compleja distinción de cómo concebir el silencio. A uno le gustaría evitar lo que Kafka aludiría cuando escribió sobre el silencio de las sirenas: “Ulises no escuchó el silencio [de las sirenas]”.

Como todos podemos recordar, fue una vez que una paciente, una de tantas mujeres importantes en el origen del psicoanálisis, exigió a Freud que permaneciera en silencio él mismo, que dejara de hacer tantas preguntas y, en cambio, que le permitiera a ella, la paciente silenciosa o resistente, hablar libremente. Fue a partir de

entonces que, el en aquel entonces joven neurólogo, construyó la postura de un analista más silencioso, una postura que permitiera que el *otro* contenido emergiera de la oscuridad del continente de lo desconocido, lo reprimido, lo resistido en contra, lo inconsciente. Fue porque sólo en silencio uno fue finalmente capaz de escuchar, incluso cuando no todo estaba hablado. Escuchar incluso cuando todo lo que se está produciendo es silencio, el silencio requiere tanto tiempo como lugar, con su significado potencial. Escuchamos el silencio y el surgimiento de alguna cosa, la posibilidad de otra cosa. Pero siempre ha sido el esfuerzo del analista escuchar, precisamente, lo no dicho, incluyendo lo que nunca se dirá, permaneciendo quieto a la sombra del silencio, en la quietud de lo desconocido, simplemente delineando y bordeando lo que se puede y se necesita decir. Abstenerse de llenar los huecos dentro de la melodía, permanece en la base y la regla de nuestro oficio, defendiendo el silencio como un elemento precioso, como el espacio para la emergencia.

Conclusiones

Sin duda, se puede decir mucho más sobre la reticencia y la quietud, pero prefiero terminar este texto con una breve idea sobre escuchar la música en silencio, como lo intentó Cage: Escuchar el silencio siendo capaz de escuchar lo que yace debajo, pero también más allá de uno mismo permitiendo que la mente permanezca a la deriva de las ondas producidas por las fronteras del sonido y la palabra, los márgenes que se encuentran entre lo que se pronunció y susurró, y lo que aún no se ha dicho; pero también, conceder y permitir lo que no se dirá, lo que permanece en el caos y la incertidumbre. Para sostener el tiempo para el silencio, al final, el lugar para lo terminable de lo que será siempre interminable. Intentamos hacer algo de lo que se dice con y sin, pero, ¿podemos concebir también un no-lugar para el “resto”, que, como confesó Hamlet, es silencio?

Bibliografía

- Arlow, J. A. (1961). "Silence and the theory of technique". *Journal of the American International Journal of Psychoanalysis*, 77(5), 883-899.
- Barthes, R. (1977-1978 [2002]). *The Neutral* (R. Krauss & D. Hollier, Trans.).
- Block de Behar, L. (1994). *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI
- Blos, P. (1972). "Silence: A clinical exploration". *Psychoanalytic Quarterly*, 41(3), pp. 348-363.
- Blos, Peter. (1971). *Psicoanálisis de la adolescencia*. Joaquín Mortiz México.
- Bollas, C. (2008). *The infinite question*. NY: Routledge.
- Cage, J. y Pedraza, M (Trad.) (2005). *Silencio*. Madrid: Ardora.
- Douw, A. (1998). *Sounds of Silence: Stravinsky's "Double Canon."* *Music Analysis*, 17(3), 313-335. Recuperado de: <https://doi.org/10.2307/854419>
- Dorra, R. (2011). "La pulsión retórica". *Rétor* 1(1), pp. 1-23.
- Ephratt, M. (2008). "The functions of silence". *Journal of Pragmatics* 40, 1909-1938
- Freud, Sigmund, (2007). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Obras Completas, Ed. Amorrortu, Argentina, 24 T
- Freud, Sigmund, (2007). *El motivo de la elección del cofre* (1913) Obras Completas, Ed. Amorrortu, Argentina, 24 T
- Freud, Sigmund, (2007). *Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)* (1914). Obras Completas, Ed. Amorrortu, Argentina, 24 T
- Freud, Sigmund, (2007). *Sobre la dinámica de la transferencia* (1912). Obras Completas, Ed. Amorrortu, Argentina, 24 T
- Freud, Sigmund, (2007). *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Obras Completas, Ed. Amorrortu, Argentina, 24 T
- Gensler, Daniel (2015). "Silence in Adolescent Psychotherapy". *Journal of Infant, Child and Adolescent Psychotherapy*. 14 (2), p. 188, 8p.
- Glover, E. (1927). "Lecture on Technique in Psycho-Analysis". *International Journal of Psychoanalytic Association*, 9(1), 44-55.
- Greenson, R.R. (1961) "On the silence and sounds of the analytic hour". *Journal of the American Psychoanalytic Association* 9, pp. 79-84.

- Janice M., Juraskaab, C., Drzewiecki (2020). "Cortical reorganization during adolescence: What the rat can tell us about the cellular basis". *Developmental Cognitive Neuroscience*, 45.
- Joyce, M. (1989). *Teatros del cuerpo*. Paris: Gallimard.
- Kauffman, D. R. (2011) "The Theory of Silence". *Musical Offerings*, 2(1), Article 1.
- Kristeva, J. (1987). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (1966 [2002]). *Écrits* (B. Fink, Trans.). New York: W. W. Norton.
- Littlefield, R. (1996) "The Silence of the Frames". *Music theory online*, 2(1). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlefield.html>
- Margulis, E. H. (2007). "Moved by Nothing. Listening to Musical Silence". *Journal of Music Theory*, 51(2), pp. 245-276. New York: Columbia University Press.
- McDougall, Joyce (1989). *Theatres of the body : a psychoanalytic approach to psychosomatic illness*. Londres: Free Association.
- Ogden, T. H. (1996). *Reconsidering Three Aspects of Psychoanalytic Technique*.
- Palacios-Garoz, J.L. (1999). "Música callada, silencio sonoro". Universidad Jaime I de Castellón, *Revista Dossiers feministes*, (3), p. 5.
- Parsons, M. (2000). *The Dove that Returns, the Dove that Vanishes*. Routledge.
- Reik, T. (1987 [1926]). "Au début est le silence. In Sous la direction de J.-D. Nasio." En *Le silence en psychanalyse* (pp. 18-46). Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Rodulfo, Ricardo. (2006). *El psicoanálisis de nuevo*. Buenos Aires: Paidós.
- Serani, D. (2000) "Silence in the analytic space, resistance or reverie?" *Contemporary Psychoanalysis* 36, pp. 505-519
- Slochower, J. (1999). "Interior experience in analytic process". *Psychoanalytic Dialogues*, 9(6), pp. 789-809
- Syroyid Syroyid, B. (2020). "Analysis of Silences in Music: Theoretical Perspectives", "Analytical Examples from Twentieth-Century Music", and "In-Depth Case Study of Webern's" Op. 27/iii [Doctoral dissertation in musicology, KU Leuven]. Recuperado de: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.23953.86884/5>
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penguin

Las y los autores

María Eugenia Castillejos Solís

Es docente-investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro campus San Juan del Río, Qro. Con Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina por la Universidad Autónoma de Querétaro, Doctorado en Artes por la Universidad de Guanajuato y Posdoctorado Conacyt en Estudios sociales, políticos y culturales. Sus líneas de estudio e investigación: teorías filosóficas y estéticas; discursos del arte y la cultura. Actualmente coordina el PE *Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades* y es Responsable del Grupo Colegiado *Estudios interdisciplinarios aplicados a las artes* de la Facultad de Artes-UAQ, San Juan del Río, Qro.

Adrián Alfonso González Camargo

Maestro en guionismo por la California State, Northridge. Cursó sus estudios de maestría con el apoyo de la beca Fulbright-García Robles. Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2019-2023). Sus principales líneas de investigación son análisis cinematográfico, narratología y estudios de festivales de cine. Fue parte del *Estado del Desarrollo Económico y Social de los Pueblos Indígenas de Michoacán*, publicado por la UNAM en 2021 y co-autor del libro *La frontera México-Estados Unidos, Teorías y Métodos para su Análisis*, publicado por la UMSNH en 2022. Además de su producción académica, ha sido realizador cinematográfico, promotor de la cultura cinematográfica a través de la radio y programación y organización de festivales de cine, además de guionista. Escribió y dirigió las películas *Enero* (2013), *Andrea en una caja* (2014) y *El origen de las princesas* (2022-2023).

Dolores Guadalupe Tovar Rodríguez

Estudiante recién graduada de la Facultad de Lenguas y Letras por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente se encuentra realizando su tesis para obtener

el grado de Licenciada en Estudios Literarios bajo la dirección del Doctor León Felipe Barrón Rosas. Ha participado como becaria en el proyecto FONDEC, bajo la tutoría de la Doctora Cecilia López Badano y ha sido becaria durante tres semestres consecutivos de la Coordinación Editorial de la Facultad de Artes, UAQ, mismo lugar en donde realizó sus prácticas profesionales hacia su último semestre de la licenciatura. Se ha desempeñado como auxiliar docente en el Plantel 21 del Colegio de Bachilleres del estado de Querétaro en donde también ha apoyado en la realización de algunas actividades relevantes para el plantel, como lo son: conferencias, charlas y concientización del movimiento feminista para con los estudiantes. Hacia septiembre de 2021 participó como co-ponente en conjunto con el Dr. León Felipe Barrón Rosas en el *Homenaje a Amparo Dávila: Ante el umbral del espejo*, organizado por la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro y la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Como resultado de dicha ponencia, publicó en coautoría con el Dr. Barrón su capítulo titulado *Corporalidades enajenadas. La representación de lo grotesco y lo animal en la Narrativa de Amparo Dávila*, en el Dossier “Acercamientos a la narrativa de Amparo Dávila” de la revista académica *Diseminaciones*. Hacia octubre del mismo año realizó su primera ponencia individual en el XI *Congreso Internacional de Artes y Humanidades*, organizado por la Facultad de Artes, UAQ. De esta ponencia específicamente es que deriva el presente capítulo. Por el momento, sigue laborando como Becaria de la Facultad de Artes, UAQ y se desempeña como Docente de Inglés en el preescolar Francisco Gabilondo Soler, Querétaro, México.

Ester Bautista Botello

Obtuvo su Doctorado en King's College London. Entre sus intereses se encuentra la relación entre la literatura y otras disciplinas como la pintura, el cine y la arquitectura así como los conceptos de espacio y representación urbana en textos fílmicos y literarios contemporáneos. Ha trabajado en universidades mexicanas, estadounidenses e inglesas en los Departamentos de Lenguas Modernas y Literatura. Desde agosto de 2008 es docente-investigadora en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI I). Ha coordinado la publicación de los libros: *Entrecruces: cine y literatura* (Eón, 2012)

Cine y fin del mundo: Imaginarios distópicos sobre la catástrofe (Eón, 2014) *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo* (UOCPress, 2014). *Humanidades Digitales: Corpus y Literatura en México* (Bonilla Artigas Editores y Red de Humanidades Digitales, 2021).

Carla Alicia Suárez Félix

Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada con Mención Honorífica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctorante en Filosofía en la Universidad de Guanajuato. Profesora en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Creadora del “Círculo de estudios antiespecistas”. Líneas de investigación: Estudios críticos animales y ética animal, Transhumanismo y posthumanismo, Deconstrucción, Feminismos, Bioética y ética aplicada. Publicaciones:

- Arellano R., José S. and Suárez Félix, Carla, A. (2018), “La ética aplicada en relación con el sufrimiento de animales no humanos: la modernidad capitalista como eje” en *Consideraciones desde la razón práctica: problemas, tensiones y posibilidades*. Coord. Mateos C., José A. and Díaz D., Mario. Ciudad de México: Ed. Itaca. ISBN: 978-607-98255-9-1.
- Suárez Félix, Carla, A. and McKibbin, Philip (2019), “Love, Politics and Veganism” en *Love Notes: For a Politics of Love*. McKibbin, Philip. . New York: Lantern Books. ISBN-13: 978-1590565889
- Suárez Félix, Carla, A. (2019). “ Ética animal y ética feminista como éticas en intersección. Reseña de: “La ética animal, ¿una cuestión feminista?”, Angélica Velasco Sesma”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, AñoVI, Vol. I, pp. 352-356
- Suárez Félix, Carla, A. (11 de septiembre, 2020). “Bioethics as a Mediator in Times of Pandemic” en *Co-existing with Covid-19: Moving into the post-pandemic world with the social sciences Mini Series: COVID-19 voices from Latin America and the Caribbean*. London: University of Central London Medical Anthropology. URL: Bioethics as a Mediator in Times of Pandemic.

Viridiana Rico Uribe

Psicóloga clínica con enfoque psicoanalítico externa del CIIP de la Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán, México. Licenciada en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán, México. Especialidad en técnica psicoanalítica por La Asociación de Encuentros y Estudios en Psicoanálisis A. C. a través de su Instituto de Psicoanálisis de Pareja y Familia. Guadalajara, Jalisco, México. Maestrante de la Maestría en Estudios Psicoanalíticos de la Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán, México. Interés por la investigación en el feminismo psicoanalítico con el objetivo de proponer elementos que lleven a una reconstrucción subjetiva de la feminidad. La clínica psicoanalítica, específicamente en mujeres víctimas de la violencia de género y en general a la población femenina es otro interés personal, así como el dar charlas de sensibilización antes los temas de violencia contras las mujeres.

Flor de María Gamboa Solís

Profesora-Investigadora de la Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán, México. Doctora en Estudios de Género por la Universidad de Sussex, Reino Unido. Maestra en Psicología de la Educación, perspectiva psicoanalítica por el Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación, Morelia, Michoacán, México. Licenciada en Psicología Clínica por la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México. Coordinadora de la Red de Enlaces Académicos de Género de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en el nivel 1. Desarrolla trabajo investigativo desde la articulación del feminismo y el psicoanálisis para documentar, estudiar y teorizar los procesos de producción y reproducción de desigualdades que se originan en la diferencia sexual. Le interesa particularmente el tema de la violencia de género, las representaciones culturales de la maternidad, la relación madre-hija y la feminidad, así como indagar en las formas discursivas que modelan negativamente la sexualidad femenina.

Enrique Jesús Rodríguez Bárcenas

Licenciado y Maestro en Filosofía y candidato a Doctor en Artes por la Universidad Autónoma de Querétaro, docente en la Licenciatura en Artes Visuales en la Facultad de Artes en materias como Metodología de la Investigación, Semiótica y Estudios Visuales, Seminario de Titulación, Seminario de Tesis y Discursos artísticos contemporáneos I; ha participado como docente en otras universidades en el estado de Querétaro como la Universidad Mesoamericana de San Juan del Río, el Centro de Estudios del Bajío, Colegio Universitario de la Santa Cruz y en la Facultad de Filosofía del Seminario de Nuestra Señora de Guadalupe. Es coordinador de la Maestría en Artes y líder de Grupo Colegiado “Interpretaciones de la cultura, la educación y las artes” desde el 2021. Sus líneas de investigación son filosofía, estética y teoría del arte. Recientemente ha publicado el libro *Apuntes para una antropología de la vergüenza* en el 2021 en la editorial Infinita, y el artículo “De lo sublime a lo siniestro. Lo repugnante en Halley de S. Hoffman”, en la revista *Crítica.Cl* en el 2021. Ha participado en varios congresos a nivel nacional e internacional como ponente en temas relacionados con la filosofía, la cultura, la educación y las artes.

José de Jesús Fernández Malváez

Profesor e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde también tiene funge como Coordinador de Planeación y FOPER y del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH). Es miembro del Grupo Colegiado: Interpretaciones de la Cultura, la Educación y las Artes. Se formó como Licenciado en Antropología Social (UAQ), Maestro en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas (UAQ) y actualmente es Candidato a Doctor en Estudios Multidisciplinarios sobre el Trabajo (UAQ). De manera complementaria, ha realizado estancias académicas y de investigación en la Universidad Complutense de Madrid en España y la Universidad de los Andes en Colombia. Es autor de más de 10 publicaciones académicas, entre las que destacan: “Exhortaciones sobre el trabajo de la brujería. Uso y comercialización del prestigio como forma de canalización simbólica”; “Aproximaciones a la Brujería Afro desde los estudios del trabajo no clásico” y “Aplicación de modelos de medición y estímulo a la productividad en empresas

del Bajío mexicano. Un análisis de su impacto en tres invernaderos”, entre otras. De manera complementaria, tiene a su cargo la Dirección de la revista de Literatura, Artes y Humanidades: *Mimus Polyglottos*, de la Editorial Eólica. Sus líneas de investigación giran en torno a los estudios del trabajo, trabajo no clásico, religiones afro y antropología simbólica y de la religión.

Juan Granados Valdéz

Licenciado en Filosofía y Maestro en Arte contemporáneo y sociedad por la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctor en Artes por la Universidad de Guanajuato. Coordinador del Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ. Coordinador Académico del Repositorio Digital de la Cultura Artística (ReDCA) de la FBA, de la UAQ. Colaborador de Cuerpos Académicos. Miembro del Grupo Colegiado Interpretación de la cultura, la educación y las artes. Docente de las licenciaturas en Artes Visuales, Arte Danzario y Docencia del Arte de la FBA de la UAQ. Docente en la Maestría en Artes de la UAQ. Docente del Doctorado en Artes. Conferencista y ponente en coloquios, simposios y congresos de filosofía y artes. Publicaciones en los mismos temas, tanto de artículos arbitrados como de capítulos de libros. Entre sus temas de interés y trabajo destacan la estética, la filosofía de la religión, la ética y la teoría del arte.

Karlo Gutiérrez Terán

Licenciado en Artes Visuales, con especialidad en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente cursa la Maestría en Artes en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Es miembro del Grupo Colegiado “Interpretaciones de la Cultura, la Educación y las Artes”, así como del “Laboratorio de preservación, socialización e investigación desde colecciones digitales: ReDCA”. Sus líneas de investigación se centran en las Humanidades digitales, el acceso abierto y el conocimiento libre, la preservación digital y la tecnología como herramienta impulsora de las artes y la investigación académica. Es estudioso de la tradición herméutica, la simbología antigua, las religiones y las culturas ancestrales. Así como de los estudios visuales, la hermenéutica, la globalización, la contracultura, el multiculturalismo, el interculturalismo y como estos se relacionan con el arte. Actualmente

se encuentra colaborando con capítulos de libros relacionados a las Humanidades Digitales y la tradición hermética para producción académica. Cuenta con el capítulo: Los símbolos ocultistas, alquímicos y religiosos en el arte de Mark Ryden, esto en el libro: *Propuestas artísticas en la sociedad actual* publicado por la Facultad de Artes y la Universidad Autónoma de Querétaro.

Gabriela Barragán Campos

Licenciada en Filosofía y Maestra en Filosofía de la Cultura (C), Maestra en Terapia Gestalt (IHPG Chiapas), Doctora en Arte y Cultura (UMSNH). Posgrado en Pedagogía Visual y Terapéutica de la Imagen (UB). Líneas de Investigación: Feminismo, Teoría de la Imagen, Teoría del Arte, Estética, Fotografía Participativa. Su interés más reciente está en el tipo de propuestas visuales que se desprenden de la obra de la artista británica Jo Spence, quién utilizó la fotografía para hacer visibles social y políticamente, problemas que no son solo personales, y que solían o suelen dejarse de lado en la esfera pública.

Sandra Ileana Cadena Flores

Docente-investigadora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y líder del Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea (CAC65-UACJ). Su formación académica se conforma de estudios de licenciatura en Diseño Gráfico y maestría en Diseño Holístico por la misma institución, doctorada en Arte y Cultura con Mención Honorífica por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Morelia, Michoacán. En su trayectoria académica a fungido como coordinadora general del *Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte* desde el 2011 a la fecha, un evento bianual que se está transformando en itinerante. También a colaborado en la organización y participación en diferentes seminarios, encuentros, exposiciones, ponencias y publicaciones conjuntas con instituciones nacionales e internacionales que favorecen la temática del libro-arte y la tipografía, gracias a las redes formalizadas, y otros convenios que se han logrado a través del CAGC con la Universidad Politécnica de Valencia UPV, University of Cheng Shiu of Taiwan, National University of Chiayi (Taiwán) y

otras colaboraciones eventuales con la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad de Kiesel (Polonia), Universidad de Barcelona y la Universidad de Vigo, principalmente. Así como publicaciones en capítulos de libros y revistas de reconocimiento internacional en México, Colombia, Argentina e Italia. Y autora del libro digital *Tipografía y sus tendencias latinoamericanas* (2019), publicado por la UACJ.

Silvana Catherine Bustos Rubio

Universidad de Valparaíso Licenciada, Magíster y Profesora en Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso. Licenciada en Artes, Actriz y Diplomada en Teatro Aplicado por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizó intercambios académicos en la Universidad de Sao Paulo y la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en Residencia artística con el Centro de Teatro del Oprimido, Brasil y el grupo cultural Yuyachkani, Perú. Su línea de investigación es el diálogo interdisciplinar entre el teatro documental, historia oral y el patrimonio inmaterial. Es parte del equipo “Cartografía Patrimonial de Valparaíso”, proyecto financiado por el Ministerio de las Culturas y el Patrimonio de Chile. En su trabajo teórico ha reflexionado sobre los procesos de creación e investigación de la Cía. Mapuche KIMVN Teatro y del legado del trabajo vocal del Roy Hart en Chile, proceso que le permitió publicar el artículo “La Tradición Vocal del Roy Hart” en la Revista Anales de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Ha sido exponente en numerosos congresos en Chile, Perú, Colombia, México y Brasil. Actualmente, cursa el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios del Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso, siendo becada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile.

Pablo Pérez Castillo

Formación académica institucional: Lic en Psicología de la UAQ, Maestro en ciencias y psicología clínica de la universidad de Long Island en NY. Líneas de investigación: Psicología, psicoanálisis y las artes, fundamentos epistemológicos de la psicoterapia.

pia. Producción académica.1. Vicente Melo's "La obediencia nocturna": Reading between the lines? Toward a psychoanalytic view of critics' experiences. (2017) Revista Internacional, arbitrada e indexada PsyArt. 2. Artículo arbitrado: Psychoanalysis is a narrative: implications of narratology in the theory and practice of psychoanalysis. En prensa, PsyArt 3. Pérez Castillo, P. (2019) Las emociones y su lugar entre la locura y el arte: Una mirada Psicoanalítica. En: "Las Emociones y los procesos Pedagógicos/ Artísticos". Enriquez Rosas, R y López Sánchez, O (Coordinadoras). ITESO: México. 4. •Pérez Castillo, P. y Reyes Olvera, G. (2019). Alteridades Alteradas: Nuevos Procesos de Subjetivación en la Época de las Redes Sociales. En: "Figuras de la alteridad. Estudios Psicoanalíticos". Ed. Porrúa: México. 5. •Pérez Castillo, P. y Castillo García, E. (2019). Algunas reflexiones sobre la retórica del Psicoanálisis o la naturaleza retórica del psicoanálisis. En: "Estudios Contemporáneos en Psicoanálisis". Perez Castillo, P. y Ortega Martínez, M. C. Ed: En prensa.

Lourdes Yunuen Martínez Puente

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Querétaro. Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina por la UAQ. Doctora en Artes por la Universidad de Guanajuato. Realizó el postdoctorado "Política educativa, estudios sociales y culturales" en el Centro de Investigaciones para el Desarrollo Docente A.C., CENID. Ha realizado exposiciones colectivas e individuales de artes plásticas en México, Cuba, Colombia e Italia. Ha publicado artículos en México y en Perú. Ha participado en congresos en México y en Cuba. Actualmente es docente-investigadora de la Facultad de Artes de la UAQ, perfil PRODEP, candidata a Investigadora Nacional por el Sistema Nacional de Investigadores e integrante del comité editorial de la revista "Entropía" (ISSN 2707-3327) con sede en Lima, Perú.

La presente edición de
Poéticas y narrativas de la otredad. Discursos estéticos contemporáneos
fue maquetada por Jimena Nieves y Jorge Figueroa,
en la Coordinación de Artes Ediciones de la Facultad de Artes
de la Universidad Autónoma de Querétaro.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.
Se publicó en agosto de 2023, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

Las paradojas de la identidad en el ser humano es uno de los grandes temas que han vinculado al arte, la poesía y la literatura, con las ciencias sociales y las humanidades. La relación del yo con el otro es uno de los paradigmas fundamentales de cada cultura. El extrañamiento del cual resulta a menudo el distanciamiento, es un principio común en la naturaleza humana. Escribir, por tanto, implica cobrar conciencia de esta condición; tomar postura, incluso.

Los textos que se presentan en esta obra buscan dar cuenta de esta relación entre el yo y el otro; lo propio y lo ajeno; buscan problematizar sobre realidades producto de relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales. Discurren en esta obra narrativas literarias, filosóficas y artísticas, que muestran aspectos dialógicos del cuerpo y sus matices; la condición de la feminidad en el arte; la subalternidad y la experiencia del cine; da fe de reflexiones sobre las implicaciones del fenómeno del habitar y el hábito; sobre el arte y sus matices estéticos y narrativos. Presentan, pues, una serie de discursos que atraviesan la estética contemporánea.

