

EL BARROCO, UNA MODERNIDAD CONTRACAPITALISTA

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

El barroco en la literatura latinoamericana contemporánea

Otras expresiones de la estética barroca

El barroco latinoamericano

La redefinición de la estética

Educación y diversidad en la filosofía de Jacques Ranciere

Hermenéutica, mito, educación y literatura

Literatura narrativa y educación en la diversidad cultural

Identidad e interculturalidad en la obra de Carmen Boullosa

Andrés Neuman

Educación y multiculturalismo

La pedagogía frente a las nuevas tecnologías de la información

El paradigma del multiculturalismo frente a la crisis de la educación intercultural

INTRODUCCIÓN

Nuestro trabajo arranca en el año de 1986 cuando nos conocimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Coincidimos en los seminarios de Gilberto Giménez; ahí fue donde comenzamos a detectar intereses comunes como un entusiasmo cada vez mayor por la literatura y la filosofía hermenéutica. En los años siguientes, terminado nuestro posgrado en la UNAM, volvimos a encontrarnos en la Universidad Pedagógica Nacional. Ahí se inició un trabajo sistemático que a lo largo de más de 30 años, formando muchas generaciones de estudiantes en programas de maestrías y doctorados, además de artículos y algunos libros como *Ensayos sobre hermenéutica barroca*; [*Hermenéutica analógica barroca y educación y Nueva narrativa mexicana*](#)).¹

En esos años asistimos a los cursos de Bolívar Echeverría. Escucharle y hablar con él fue sin duda una experiencia que nos marcó mucho para comenzar una larga reflexión sobre el ethos barroco como una modernidad contracapitalista.

¿Qué entendemos por barroco? Lo primero que hay que aclarar es que no se trata de un estilo artístico sino de un comportamiento cultural que surge en el siglo XVII. Esto significa que es un *ethos* o forma de vida, una actitud de resistencia histórica frente a un proceso de modernización capitalista. Para no caer en una discusión abstracta, conceptual o puramente teórica, lo mejor es aplicarlo a prácticas concretas como la literatura, la educación o la filosofía. Nuestro hilo conductor es la vinculación de la categoría del barroco con la hermenéutica y el multiculturalismo en América Latina.

El barroco en la literatura

El barroco es ante todo una [categoría hermenéutica](#), y no en general, sino en concreto, es decir, que se conecta con el proceso de configuración de la identidad cultural latinoamericana. Donde vemos mejor su relación es con ciertas obras literarias como en la narrativa de algunos autores como Alejandra Costamagna, Daniel Sada, Carla Guelfenbein,

¹ Quizá sea necesario señalar también los nombres de nuestras tesis doctorales: Elizabeth Hernández, [*La identidad cultural en la expresión neobarroca de la literatura narrativa latinoamericana del siglo XX*](#), y Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad. Crítica de la modernidad desde América Latina*.

Guadalupe Nettel, Pablo Simonetti, Gioconda Belli, Valeria Luiselli, Carmen Boullosa, Enrique Serna, Andrés Newman y muchos otros. Lo que vemos en estos autores es que la enorme posibilidad de recuperación de la actividad imaginativa, posibilidad que se da sólo por un libre trabajo de creación.

Lo que vemos también es el potencial transformador de los textos literarios. Y ¿por qué elegir a estos autores y no a otros? Tomamos en cuenta su relación con la multiculturalidad, el mestizaje y la transculturización. Es así como interpretamos el barroco en la literatura latinoamericana como un proceso de mezcla de culturas, géneros, clases, etc.

Las obras narrativas de estos autores tienen un alto valor estético y social. Nos permiten comprender la realidad social en que vivimos actualmente

¿De qué modo el barroco se plantea como representación de una modernidad contracapitalista? En el caso de Daniel Sada como utilización del recurso estético del fingimiento y la máscara. Aquí los personajes son siempre otros. La estética barroca de Sada se inscribe en la literatura latinoamericana como un desvío de las formas canónicas. Este recurso se presenta como una transgresión literaria, pero también como cuestionamiento de las formas de vida inspiradas en instituciones modernas. En el caso de Carla Guenfelbein y de Guadalupe Nettel, como un conflicto entre el ethos barroco y el ethos realista. Hay una coincidencia con el mito de Circe y las metamorfosis. Lo barroco aparece como una mezcla de una realidad oscura con una realidad normalizada.

En el caso de Pablo Simonetti, Enrique Serna y Gioconda Belli hay una alusión al mito de Proteo, la sexualidad se desarrolla como un ethos contestatario. El ethos barroco como modernidad alternativa se presenta como una analogía entre la historia erótica de algunos personajes y la historia económica del país. El conflicto es entre una lógica del valor de uso (el valor no reductible de los cuerpos) y la lógica del valor de cambio (los cuerpos convertidos en mercancías). Aunque parece que hay un triunfo de la lógica del ethos realista, sigue latiendo el ethos barroco como un volcán inextinguible, aún más allá de la muerte. Se trata de un proyecto utópico, de ir más allá de las estructuras de la democracia burguesa y de configurar otra moral sexual para un mundo nuevo. La metáfora de Gioconda Belli de la

explosión de un volcán que produce en los hombres sustancias para inhibir la inflación de testosteronas sugiere la erosión biológica natural del patriarcado.

El barroco en la educación

¿Qué lugar y función han desempeñado los textos literarios en la escuela? ¿cómo podría darse esta revaloración para otro tipo de educación sustentada en la polisemia de la imagen? Hasta aquí podemos destacar dos ideas que guiaron nuestro propósito pedagógico de la investigación: la polisemia y la imagen. Es en este momento cuando corresponde hacer otras preguntas: ¿qué función tiene la literatura en la educación escolar? ¿por qué es importante formar lectores?

Estas son algunas preguntas concretas que nos planteamos en nuestro trabajo en la Universidad. Por supuesto que posteriormente surgieron más preguntas y preocupaciones en torno a la relación de la literatura con la filosofía del barroco. Creemos que el resultado final fue un centramiento en el desarrollo de una hermenéutica barroca aplicada a la realidad cultural de los países de América Latina.

Lo que inicialmente nos llevó a la reflexión sobre el barroco no fue el afán especulativo sino más bien la necesidad de situarnos en cierta posición hermenéutica frente a los textos. Nos parecía que lo mejor era no posicionarse en el punto de vista del autor, sino más bien en la perspectiva del lector. El análisis hermenéutico nos permitía así comprender mejor el significado del texto y no la intencionalidad del autor. Enfocarnos en el lector aumenta mucho la posibilidad de interpretar mientras que la intencionalidad la disminuye.

En nuestro trabajo en el aula universitaria comprobamos que la base teórica-metodológica del modelo hermenéutico provenía de estudios especializados, como los de la filosofía de [Paul Ricoeur](#), [H. G. Gadamer](#), Jacques Ranciere, además de algunas teorías de la hermenéutica literaria (como la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser).

Hacía falta desarrollar lo que significa esta manera de leer. Era necesario responder a preguntas como ¿qué significa interpretar? ¿cómo se realiza una interpretación? Una de nuestras preocupaciones era, pues, proporcionar al docente y, por su mediación, a los alumnos, una fundamentación y una aplicación práctica de la lectura desde este enfoque.

Necesitábamos una metodología de enseñanza-aprendizaje de la lectura de textos literarios fundamentada en un enfoque acorde con la naturaleza del discurso literario, y que esté centrada en los efectos de la lectura en el lector, lo que ayuda a lograr la formación de lectores competentes que integren la lectura como práctica del lenguaje en su vida cotidiana y no sólo como tarea escolar.

En los últimos años nuestra preocupación derivó hacia la teoría del barroco latinoamericano bajo el impacto de las nuevas tecnologías de la información. Partimos del hecho histórico de que el libro, soporte por excelencia del texto literario, ha sido el eje pedagógico de la escuela, en su desarrollo moderno; sin embargo, en la actualidad advertimos que el texto escrito ha sufrido un desplazamiento cultural, a partir del gran auge que han tenido los medios electrónicos audiovisuales. Se debe tener en cuenta que los medios audiovisuales han traído cambios en la sociedad, la cual está adaptándose cada día más a las imágenes que promueven las tecnologías como los video juegos, los teléfonos celulares, la internet, etc., con intenciones comerciales más que educativas.

Ante este acontecimiento cultural suscitado por la tecnología, ha sido insuficiente la respuesta del sistema educativo escolar hacia los estudiantes. La filosofía hermenéutica nos alerta así de los riesgos contemporáneos de una educación sin símbolos. Nos dimos cuenta poco a poco que debíamos centrarnos en la tradición cultural latinoamericana poblada de mitos, fábulas y de una gran riqueza simbólica ¿por qué no basarnos mejor en el contexto histórico propio (el barroco latinoamericano) en vez de seguir adoptando modelos pedagógicos eurocéntricos?

Aplicar el barroco en la educación significó entonces comprender la interacción entre la escritura y la tradición oral, entre la letra y las imágenes, entre las prácticas docentes y no docentes. En este punto cabe mencionar algunas tesis de nuestros alumnos como de [Verónica Nava Avilés](#), que interpretó las prácticas docentes en México desde un enfoque barroco.

Últimamente vemos con sorpresa cómo en las universidades como en la UNAM hay cambios curriculares como la introducción de la teoría de [Bolívar Echeverría](#) del *ethos* barroco en la enseñanza de la ética en el bachillerato. Y es que en efecto, la concepción del

ethos barroco en el sistema educativo comienza a plantearse como una nueva visión filosófica de lo multicultural, la transdisciplinariedad y la interculturalidad.

El barroco en la filosofía

Hoy, al final del siglo XX la filosofía latinoamericana parece atravesar una profunda crisis. Esto se debe a que muchos de sus planteamientos fundacionales se enfrentan a una realidad principalmente marcada por el proceso de la globalización.

La globalización como proceso económico-político triunfante está ocasionando la crisis de los principales paradigmas del filosofar contemporáneo. Ante el derrumbe de los proyectos de liberación y de las utopías ¿cómo seguir sosteniendo la tesis de que hace falta en América Latina un pensamiento de emancipación? ¿cómo mantener la búsqueda de la identidad nacional cuando nos encontramos ante una situación histórica donde las culturas se cruzan y se confunden?

Desde nuestra perspectiva, el barroco, entendido como una actitud de resistencia cultural, puede representar una salida no sólo para América Latina sino también para otros países envueltos en la crisis global (crisis que cada día más se parece a una catástrofe civilizatoria). No es casual que en Europa y en Estados Unidos haya un interés creciente por el barroco latinoamericano como una manera de enfrentar los problemas del racismo, la amenaza nuclear, la inmigración o la crisis ecológica. El barroco es pues una alternativa posible de modernidad contracapitalista. Lo que el mundo necesita no es un proceso acelerado de tecnologización, de más inteligencia artificial, sino más bien de reconocimiento de la otredad, de diálogo multicultural, de respeto a las diferencias culturales.



EL BARROCO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

¿Hay en la literatura latinoamericana contemporánea una representación crítica de la modernidad capitalista? ¿El ethos barroco puede constituir una alternativa de modernidad? Llama la atención que muchos autores parecen haber utilizado recursos de la estética barroca. Por ejemplo, el fingimiento y las máscaras (Daniel Sada); el mito de Circe y las metamorfosis (Carla Guelfenbein y Guadalupe Nettel); el mito de Proteo (en Pablo Simonetti), la inconstancia y la huida (en Valeria Luiselli).

En América Latina, la búsqueda de sentido revela un conflicto identitario debido a la superposición de mundos que no tienen correspondencias uno con el otro: los de las formas institucionales de una modernidad inacabada y los de las formas de vida cotidianas. La narrativa literaria, al plantear el conflicto, interpela al lector para que participe en la historia. La creatividad formal de estas manifestaciones narrativas y su expresividad barroca consisten

en incorporar el diálogo para cuestionar el predominio del lenguaje del poder, como único creador de sentido.

La literatura es otra forma de escribir la historia, lo importante no son los grandes acontecimientos sino los hechos cotidianos, que aparecen como insignificantes, pero que en realidad constituyen metáforas vivas de la experiencia. Es lo que hace que algunos autores se refieran a lo real no como un conjunto de tramas trascendentales, sino como microhistorias. Esto no significa que la literatura sea una abstracción sin sentido o un reflejo del caos de la vida real ya que la ficción no reproduce la realidad, sino que configura y reconfigura una trama (Ricoeur, 1995). Lo que debemos buscar es este carácter de artificio que los autores trabajan desde lo imaginario para dar cuenta de los conflictos cotidianos, casi invisibles.

Entendemos la literatura como una configuración activa y práctica de la realidad. La literatura puede ayudarnos a mostrar esas nuevas expresiones que surgen históricamente de la fusión de los personajes en la comunidad real (Rancière, 2014). Lo que nos interesa es explorar los mitos y símbolos, metáforas, sueños, todo lo que se presenta como el imaginario de lo barroco:

Si las reglas de la poética gobiernan la producción del texto poético, de la selección de las palabras a su ordenación, la imaginación en cambio, es radicalmente libre puesto que no está ligada a las leyes de la materia. Su poder reside en el incontrastado juego de la mente ingeniosa que discurre y finge sin frenos y sin límites, en una libre asociación de las cosas sensibles. La imaginación es capaz de juntar y separar lo que quiera como dice Gracián (Snyder, 2014: 164).

Este imaginario es lo que aparece como mezcla de tradiciones culturales y como trasposiciones de tiempo o lugares, mundos paralelos o simultáneos entre la modernidad barroca y la modernidad capitalista. Desde esta perspectiva analizaremos algunas obras de Alejandra Costamagna, Daniel Sada, Carla Guelfenbein, Guadalupe Nettel, Pablo Simonetti, Gioconda Belli y Valeria Luiselli².

²¿Por qué elegimos a estos autores? Porque encontramos alguna relación con el concepto del ethos barroco de Bolívar Echeverría. La importancia de este concepto consiste en que nos ofrece una base sólida para pensar en la posibilidad de una resistencia y emancipación frente a la modernidad capitalista. Aquí coincidimos con

Los disfraces, las apariencias y las parodias

En la estética barroca del siglo XVII según Jean Rousset (1972) hay un principio básico de fingimiento. Este principio indica que todos representan un papel a espaldas de los otros, incluso del mismo interesado. El fingimiento tiene que ver con la costumbre de estar siempre disfrazándose o poniéndose máscaras (costumbre muy arraigada en la cultura de los países de América Latina). También tenemos la costumbre de guiarnos por apariencias más que por verdades derivadas del conocimiento científico. ¿Y qué son las parodias sino un género literario como recursos para describir códigofagias, es decir, las escrituras que se apropian de otras escrituras?

Alejandra Costamagna

El sistema del tacto es una novela que trata de la infancia de la propia Alejandra Costamagna. No se trata de un relato mimético o verídico. Hay una búsqueda de significados en torno del padre y de la migración. Por eso tiene interés el modo en que la niña cruza la frontera de Chile y Argentina junto a su padre argentino para reunirse con su familia de origen italiano (un tío, una abuela y una prima). La niña explora su propia identidad (como una chilena que no encuentra su lugar). Siente que Campana la ciudad argentina la rechaza (en un momento de amenaza de guerra entre los dos países a fines de los años setenta). La “chilena” no entiende nada, ni lo que pasa cuando mueren sus familiares o cuanto los argentinos la desprecian. Los viajes por la pampa le producen angustia (por las ventanillas del auto contempla el paisaje contaminado). Campana es igualmente una ciudad en ruinas, una urbe en proceso de decadencia industrial.

En otro de sus relatos vuelve otra vez al mismo tema: “Are you ready?” una niña viaja al entierro de su tío. La madre no puede viajar y le dice que al volver le cuente lo que vio. Cuando vuelve no puede hacerlo, solo ve situaciones absurdas como una polera que llevaba

Ángeles Smart, quien señala lo siguiente: “De suma actualidad e interés resultan estas reflexiones echeverrianas para abordar la compleja realidad que el continente americano atraviesa en estos años aciagos”, en Borja, García Ferrer (coord.) *Barroco latinoamericano y crisis contemporánea*, Editorial De Gruyter.

una prima con la leyenda “Are you ready”. Esta es una situación paradójica porque ante la muerte alguien se pregunta si está listo.

“Nadie nunca se acostumbra” otro cuento autobiográfico: Jani, una niña de 12 años viaja con su padre a ver a su familia en Argentina. Durante el viaje se dedica a contar perros. Sueña con ellos. Su visión del mundo es una visión perruna. Cuando llegan a Campana, el lugar donde vive su familia, no se adapta, quiere regresar, pero tiene que asistir al funeral de su tía Bettina. Igual que en los otros cuentos, la niña se encuentra ante una realidad, absurda oste incomprensible, sin sentido. Y es que en la narrativa de Costamagna no hay claridad ni identidades fijas. Lo que hay son solamente una serie interminable de fingimientos.

“Cielo raso” es otro cuento sobre una niña que se sienta en las piernas de su maestra de natación. Para la maestra lo real parece tener sentido ya que acaricia a la niña, pero esta no entiende como la manipula como un pequeño objeto erótico. Así se deja sumergir en el agua, como en la nada, en “el mar sanguíneo, en el silencio sanguíneo”.

“Cuadrar las cosas” cuento de estilo surrealista. Una mujer desea “producir” un hijo. Lo saca de su cráneo pero al hacerlo se queda sin cabeza. Los habitantes del pueblo se lo vuelven a poner en su lugar. Una costurera sueña que su cráneo se hincha hasta “producir” un perro sin cola. Podríamos decir que aquí se trata de llevar al extremo la ruptura con la representación realista. Hay un pueblo donde suceden cosas fantásticas (no sobrenaturales), donde predomina la vida onírica, los sueños y pesadillas.

“Naturalezas muertas” Un hombre mayor que trabaja como taquillero de un cine de una ciudad de Chile y que conoce a una chiquilla; se enamora y quiere casarse; ella acepta pero a condición de irse a vivir a una provincia. El hombre le dice que tiene unos ahorros que les permitirán instalar un bar o un restaurante. Cuando ya están instalados, el hombre empieza a manifestar unos celos terribles (del tío y de cualquier cliente). Al final no puede controlarse y la mata. Es un cuento similar a la película *El infierno* de Chabrol o *El* de Luis Buñuel, que llevan el problema de los celos al límite de la psicosis paranoide.

“La epidemia de Traiguén” Una secretaria que tiene un amorío con el gerente de una empresa de pollos, luego de una riña va a buscarlo al Japón. Cuando llega comienza a trabajar de niñera. En un hotel descubre a su amante con una *geisha*. Ante este hecho se olvida que dejó a un bebé dentro del automóvil donde muere asfixiado. El cuento concluye con una nota roja donde señala que la madre (la chilena) dejó morir a su hijo.

En “Cachipún” unas mellizas encuentran trabajo de meseras. El dueño del restaurante les dice que se presenten. Al poco tiempo el negocio es clausurado y las meseras se quedan sin trabajo, vuelven a su rutina y una de ellas se acuesta con el padrastro. Como interpretación podríamos decir que se trata de la precariedad laboral que, entre otras cosas, lleva a la promiscuidad.

“Imposible salir de la tierra” Dos hermanas gemelas. De niñas eran catalépticas y soñaban lo mismo. Una de ellas se está muriendo. Están en un hospital vacío y no saben que hacer ya que dependen una de otra. Mientras esperan la muerte la una sueña que es un pez volador. Interpretación: Es la imposibilidad de salir de una situación. Las hermanas están encerradas en una realidad insoportable y solo queda el recurso de evadirse mediante el sueño.

“Gorilas en el Congo” Una pareja hace compras en un supermercado, aparece una joven que saluda al hombre. Su mujer se pone celosa, le pregunta si la sigue viendo (a la otra). Mientras riñen ven una nota en un periódico donde anuncian que aparecieron gorilas en el Congo. El hombre está harto de los celos de la mujer y le quiere decir que la otra es en realidad su hija.

En “El olor de los claveles” un hombre mayor casi atropella a una muchacha. La levanta y para lavar su culpa la lleva a un restaurante. Allí aparece un vendedor de claveles que parece reconocer a la muchacha. El hombre se siente muy atraído sexualmente por la muchacha. Otro día la vuelve a ver con unos matones, cree que ella es una prostituta. Reaparece el vendedor de claveles. Otra vez quiere salvarla y protegerla, atropella a uno de los matones pero cuando llega la policía se lo cargan a él. En tanto, aspira el olor de los claveles. Interpretación: El olor de los claveles se parece a la fragancia de la piel y remite a lo sexual. El hombre está enamorado y totalmente perdido.

Daniel Sada

En este autor emergen los temas de la estética barroca en torno de los disfraces (*Luces artificiales*), de las apariencias (*Porque parece mentira, le verdad nunca se sabe*) y las parodias (*Ese modo que colma*). El contraste de las formas de vida moderna derivadas de la cultura de la escritura es el fondo que subyace en la narrativa de Sada. Alrededor de Ramiro Cinco, el personaje central de *Luces artificiales*, se configura el tema de las concepciones del

cuerpo humano provenientes de la modernidad capitalista. De esta manera, en el personaje la fealdad física determina su lugar socioeconómico. Esta circunstancia lo destina al aislamiento y a la imposibilidad del uso de su cuerpo como forma de relación afectiva en su entorno social. Esta oposición entre fealdad/belleza la desarrolla el autor intercalando los discursos de la ciencia médica sobre la estética corporal; asimismo opone el discurso mediático de la Mujer Maravilla frente al de una empleada explotada de un restaurante. La cirugía estética se presenta así, como disfraz de un rostro “correcto” y la figura de la Mujer Maravilla como modelo del cuerpo ideal.

Papías y Salomón, los personajes de la novela *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe*, viven en un pequeño pueblo de la frontera de México con Estados Unidos, donde trabajan como obreros. Decepcionados de las luchas sindicales, se rebelan ante la herencia ideológica de sus padres y emigran de su pueblo hacia Estados Unidos, hastiados de la corrupción derivada de la fallida democracia electoral. Los personajes de las dos novelas regresan a sus comunidades, sin que sus trayectos incidan en algún cambio. Como los sujetos descentrados del barroco, se trata de seres que no encuentran un lugar en el orden de vida instituido por la modernidad.

Para configurar sus tramas, Sada recurre a una escritura con registros de la oralidad en oposición a los registros canónicos de la escritura. De acuerdo con [Severo Sarduy](#) (1987), la materia fónica y gráfica en expansión accidentada son figuras del neobarroco. Esta característica resalta en la narrativa de Daniel Sada y con ello desautomatiza y provoca extrañeza en el imaginario de sus lectores, lo cual posibilita la refiguración de los mundos de vida. En sus novelas, estas figuras le sirven a Sada para conformar la parodia como medio de expresión irónica contra los cánones burgueses. En su narrativa encontramos formas que estructuran la polifonía, la intercalación de los registros culturales.

La estética barroca de Sada se inscribe en la literatura latinoamericana como un desvío de las formas canónicas. Este recurso se presenta como una transgresión literaria, pero también como cuestionamiento de las formas de vida inspiradas en instituciones modernas. Para comprender más ampliamente esta estética y sus aportaciones a la construcción de la novela como género narrativo, nos apoyamos en la explicación de [Giorgio Agamben](#) (2005) que dice que la musicalidad de la oralidad desaparece con la escritura; la música ya no

acompaña a la palabra. Sada recupera este acompañamiento para parodiar las formas de la escritura literaria canónica.

En este manejo del lenguaje consiste el barroquismo de la estética de Sada. Así, en el cuento “Atrás quedó lo disperso” que forma parte del libro *Ese modo que colma*, inscribe lo que podríamos considerar como un manifiesto del estilo paródico de su obra. La trama gira alrededor de Atilio Mateo, quien regala el libro *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* a su amigo Gastón. En este gesto hay que observar dos aspectos: que la novela obsequiada tiene como autor a Carlo Emilio Gadda, quien se caracteriza dentro de la literatura italiana por un bilingüismo (lengua literaria/dialecto), es decir, escritura/oralidad. De acuerdo con Agamben la parodia es la estructura misma del medio lingüístico en el que se expresa la literatura. En este cuento de Sada, leemos lo siguiente:

Con algo de jactancia llegó y puso el libro sobre la mesa: Aquí tienes lo que tanto andas buscando: la frase fue dicha a todo pulmón para que resonara a lo ancho del restaurante, y lo visto al instante, una edición estropeada pero completa, la única en español. Gastón, que estaba sentado en el gabinete, se colocó sus gafas y sí: *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, de Carlo Emilio Gadda, el Joyce italiano que cita Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* como ejemplo supremo de multiplicidad. Así la sorpresa (Sada, 2010: 65).

Si consideramos que este cuento es un manifiesto de Sada para ubicar su propia escritura, cabe preguntarse ¿qué relaciones se podrían establecer entre la escritura de Carlo Emilio Gadda y la de Sada? En el siguiente fragmento del cuento citado podemos encontrar un indicio de respuesta a esta pregunta:

En el restaurante la conversación se puso alegre por el obsequio de una obra que trataba de un asunto nimio, en apariencia; una exuberante pesquisa policial, pero que en manos de un autor apasionado y neurótico como Gadda se transformaba en una red amplísima de conexiones entre hechos y personas; intríngulis de angustias y obsesiones sazonado con variados niveles lingüísticos del alto y bajo italiano, así como una muestra inaudita de léxicos de toda categoría. Literatura extrema, maníaca a más no poder, pero iluminadora por cognoscitiva, que seguro ha ofrecido a muchos un constante vértigo, mismo que puede tanto hastiar como maravillar. *El zafarrancho* es un vapuleo narrativo radical que lo mismo podía seducir que poner irascibles a los pobres lectores (Sada, 2010: 67-68).

Sada, al describir las características de la novela de Gadda lo está haciendo también sobre la clave estilística ultra barroca de su propia narrativa, como podemos comprobar en la manera en que usa el lenguaje en los fragmentos antes citados.

El segundo aspecto importante en este análisis de la parodia en Sada tiene que ver con la construcción de las tramas y de los personajes. Por ejemplo, bajo la intencionalidad manifiesta en el gesto intelectual del personaje de Atilio Mateo, se esconde otra menos civilizada que consiste en una morbosa u oscura intención de comprobar si el regalo literario a su amigo Gastón tiene el mismo efecto que los obtenidos en otros “amigos”; tal efecto consiste en la caída en desgracia de quienes han recibido el libro: “Lo que no le dijo Atilio Mateo a su dizque amigo fue que la lectura de *El Zafarrancho* había provocado tragedias y dramas en otros lectores, conocidos suyos, a quienes obsequió la novela con la mejor intención” (Sada, 2010: 69).

Esta isotopía narrativa del cuento se mantiene en lo que podríamos percibir como una manifestación de envidia cuando Atilio Mateo se percató de que el efecto ha sido contrario del esperado, pues a Gastón le ha ido muy bien desde que recibió el libro de Gadda. Pero la burla como característica de la parodia se manifiesta en el tipo de actividad en la que se ha visto favorecido Gastón, pues su empleo consiste en redactar los discursos del Presidente de la República, acto denigrante en la cultura de la escritura.

Podemos decir que Sada profana la escritura canónica, considerada sagrada, al introducir la oralidad y devolver la palabra al libre uso. La profanación de la escritura se da en Sada mediante el juego con las palabras. Profana la seriedad de la escritura para devolverla a la oralidad. La profanación en el plano formal es soporte de una profanación en el plano semántico. En efecto, la construcción de los personajes, la simplicidad en el planteamiento de los temas y las tramas mediante las que se desarrollan, tomados de la vida cotidiana en la que se ven involucrados los personajes, muestran que sus configuraciones narrativas no son las del modelo literario canónico de la cultura de la escritura, sino las de la tradición oral, como lo muestra el hecho de tomar tramas del género musical de los corridos mexicanos como el de Rosita Álvarez, por mencionar un ejemplo.

La escritura en Sada es sólo posible de abordar como parodia. Deriva del modelo anterior de la escritura canónica seria y la convierte en cómica. Esto significa que Sada no se aparta de la cultura de la escritura; más bien ama la escritura y la manera de apropiársela es mediante el gesto barroco de códigofagia (de acuerdo con Bolívar Echeverría) ya que nos muestra la artificialidad de la lengua literaria y a la vez su existencia haciendo como Gadda un uso tanto de la lengua literaria y del dialecto oral en su escritura. La separación que implica la parodia respecto de su objeto tiene como motivo el que el objeto que se pretende describir “—la vida inocente, es decir fuera de la historia-, es rigurosamente inenarrable” (Agamben, 2005: 51).

En la narrativa de Sada pasa lo mismo, sus personajes son sujetos de la vida inocente. Son sujetos expulsados del Edén. Los personajes son antihéroes, van de lo sagrado a lo profano y confunden y hacen indiscernible, de manera estable la frontera que separa lo sagrado de lo profano, el amor de la sexualidad, lo sublime de lo ínfimo.

Circe y las metamorfosis

Circe es la maga que transforma las caras de los seres humanos en animales, modifica sus cuerpos y apariencias. A las caras las vuelve máscaras de tal manera que las personas cambian de identidad constantemente. A Circe se la conoce en los escenarios mitológicos de Europa como Alcine, Medea, Calipso, Armida, Urganda, Ismen, y Orfeo (Rousset, 1972: 18). En América Latina quien mejor ha descrito este mito es José Lezama Lima. Como dice Víctor Toledo: “Lezama une la tradición a la más pura cultura cubana transportando lo cotidiano tropical al esplendor griego. De esta manera accionando el mecanismo órfico inaugura el futuro viajando al pasado, al origen, a lo eterno” (Toledo, 2010:16). Como veremos a continuación este mecanismo aparece en la narrativa de Carla Guelfenbein y de Guadalupe Nettel.

Carla Guelfenbein

En la narrativa de esta autora sobresalen historias que siempre aluden a personajes que se van del país, viven en el extranjero, algunos regresan físicamente o se readaptan. Otros se quedan o vuelven para vivir como extranjeros en su país. Siempre hay el conflicto entre la memoria y el olvido, entre el exilio, el desarraigo, la asimilación o el destierro. Y es que Carla

Guelfenbein ha sabido encontrar un tono propio para expresar la contradicción entre el ethos barroco y el ethos realista. En esta autora sobresale el tema del cambio de identidades. Esto alude al mito de Circe, al orfismo y la metamorfosis. En *Nadar desnudas* Sophie trata de recuperar la memoria de su juventud (la amnesia voluntaria) en la persona de la hermana nacida durante el golpe de Pinochet.

En *Contigo en la distancia* la joven quiere convertirse en una escritora famosa ya anciana. Estas metamorfosis nos remiten a *Aura* de Carlos Fuentes. Igual que en esta novela emblemática de la estética barroca mexicana, los personajes viajan por el tiempo, del pasado al futuro o del futuro al pasado. No es casual que Aura viva en una mansión barroca en ruinas. De la misma manera las novelas de Carla Guelfenbein transcurren en un país sumido en la catástrofe.

En *Contigo en la distancia*, el ethos barroco se presenta como un proceso de liberación tanto en lo colectivo como en lo personal. Lo que la autora nos presenta es la interioridad de una mujer que regresa al país después de un largo exilio. Nos invita a los lectores a ver desde su punto de vista a un país que va saliendo de la represión política. En la novela *El revés del alma*, hay una prioridad por la descripción de ambientes sórdidos. Se trata otra vez del regreso de una mujer a Santiago, ciudad a la que no reconoce por estar infestada de edificios modernos. Poco tiempo después realiza un viaje de trabajo a Valparaíso con Daniela, una muchacha bulímica que después de una fiesta en un bar de mala muerte se pierde y sufre un accidente en una calle oscura. Cuando todo parece luminoso, de golpe la realidad se quiebra y surge una atmósfera barroca de vacío.

Lo barroco aparece como una mezcla de una realidad abyecta con la realidad normalizada, como era la vida de las clases altas en Chile después de la dictadura. Esto se puede interpretar desde una estética barroca donde los personajes no son más que máscaras y figuras de vidas completamente enajenadas. El fetichismo de la mercancía se expresa como una sucesión de vidas vacías que se relacionan con traiciones, desencuentros, envidias, celos, mezquindades, etc. Todo el vacío y la conciencia de vivir en la más pura enajenación empieza a emerger en el momento en que Ana tiene que acompañar a Daniela para recuperarse de su accidente. En ese momento se da cuenta de su fragilidad, soledad y sufrimiento. Es como si Daniela fuera ella misma, alguien tirada y abandonada en un hospital, sin esperanza de cura.

Ella no quiere ya saber de su familia. Cuando las dos mujeres vuelven a Santiago, sus vidas ya son otras. Ana desea quedarse en la casa del abuelo porque la transporta a su infancia y a sus orígenes:

Ante sus ojos aparece el largo pasillo que desemboca en el otro extremo de la casa. Por allí se prolonga la hondura de su infancia y la de todos los que crecieron en ese lugar mientras también crecían los árboles, y el barrio, y esa ciudad que al llegar no reconoció, al verla poblada a lo largo y a lo ancho de edificios aniquiladores de recuerdos... Ana se detiene. No hay urgencia allí dentro, ni celeridad, ni futuro (Guelfenbein, 2012, 300).

Por su parte, Daniela se separa de su marido. Lo barroco en todo esto no es una situación de deterioro progresivo como podría haber sido, tomando en cuenta el desarrollo de la novela (con abundantes personajes enajenados), sino más bien un proceso de liberación de las dos mujeres.

La novela *Nadar desnudas* trata de la vida de Sophie, Diego, su padre, y Morgana, una española que se hace amiga de la hija y de su padre. Diego colabora con Salvador Allende. La novela se ubica alrededor de 1973, antes y después del golpe de Estado. En este tiempo Sophie y Morgana viven una relación afectiva estrecha. Habitan en el mismo edificio y por las noches se buscan para acompañarse y protegerse del miedo que comienza a aparecer a consecuencia de la movilización de los golpistas. Diego es amenazado y golpeado hasta que finalmente es asesinado junto con Morgana, con quien tuvo una hija, Antonia, la cual es salvada por sus abuelos españoles. Sophie también se salva saliendo del país unos días antes del golpe a raíz de su enojo por el embarazo de Morgana, hecho que no le perdona a su padre.

La última parte de la novela se ubica 27 años después del golpe de Estado. Sophie se ha vuelto una artista famosa en París y vive una relación estable. Por su parte Antonia tiene dos hijos y vive con Ramón en un pueblito de España. No sabe la verdad de su pasado ya que sus abuelos le contaron otra historia (que su madre y su padre murieron en un accidente automovilístico en Madrid). La relación entre los sucesos del 11 de septiembre de 2001 y los del 11 de septiembre de 1973, provoca en Sophie un despertar de su memoria, lo cual motiva su entrada en la vida de Antonia, sin decirle que es su hermana. Viaja y se encuentra con ella, pero no se atreve a decirle la verdad. Piensa que su vida en estos años ha sido una lucha para olvidar el pasado. En este punto la novela adquiere fuerza ya que trata el conflicto entre la

memoria y el olvido. Antonia ni siquiera sabe que su padre era chileno, menos que murió acribillado por los golpistas. Su conflicto no es el olvido como el de Sophie, sino el vivir en el engaño con una ficción que le contaron sus abuelos desde su ideología franquista. Según ellos, la militancia de Diego fue una vergüenza. Sophie le revela que por el contrario debía sentir orgullo porque murió siendo leal a Salvador Allende, pero no le revela nada más quedándose cada una con sus silencios y sus mitos que elaboraron durante más de 20 años.

Lo que podemos interpretar entonces es que hay una visión ambigua de la realidad de Chile. En este sentido, la autora describe cómo unos personajes viven sus sentimientos y pasiones en el marco de una situación particular donde aflora la represión, el terror, la tortura y las desapariciones. Estos hechos han tenido efectos y consecuencias traumáticas que se expresan en los conflictos por olvidar o recordarlos. En la medida en que triunfó el golpe de estado, pareciera que equivale a una victoria del ethos realista, pero lo que nos inquieta ahora es la transformación posterior, que consistió en una extraña forma de frigidez y de desmemoria de Sophie:

Durante años todo lo que hizo estuvo relacionado con ellos, cada paso hacia la artista que es hoy fue una forma de demostrar que los había vencido. Hasta que entendió que no era la memoria, ni el amor, ni siquiera el odio, lo que te hacen libre, sino el olvido. Extirpó uno a uno los recuerdos de su cerebro, los sacó de contexto, de lugar, desmadejó la cronología de manera que nada tuviera sentido. Desprovistas de ejes, las imágenes se desecaron. Por eso creyó que nunca volverían (199).

Si la extirpación de los recuerdos no es más que un proceso análogo a la eliminación de los padres, el problema es que por más que se quiera borrarlos, es imposible. Esto significa que hay un peso más fuerte de los muertos sobre los vivos. Cabría entonces interpretar esta novela como una variante de *Hamlet*, ya que de lo que se trata es del retorno del padre asesinado. Y en la medida en que no es un padre cualquiera sino un compañero de lucha de Salvador Allende se trata del conflicto entre la memoria y el olvido que no desemboca en la victoria del ethos realista sino del ethos barroco como un trabajo útil de la memoria. Como dice Tzvetan Todorov (2018), no hay que sacralizar el pasado descontextualizándolo como un hecho aislado y desconectado con el presente. Los recuerdos son estériles si solo se utilizan para erigir un gran muro defensivo contra el mal.

Guadalupe Nettel

En la novela *Después del invierno*, Circe y la metamorfosis barroca se representa como desdoblamiento de la personalidad en dos estancias del mismo personaje, Cecilia en Nueva York y ella misma en París. Todo en función de resolver una experiencia pasada (una mala relación amorosa). En *Hija única*, la metamorfosis se representa cuando la narradora se transfigura en la vecina que tiene un hijo disfuncional que hereda la violencia del padre. Al transfigurarse asume el papel de la maternidad en clara analogía con las aves que reemplazan a la madre que abandona a una cría. Otro espejo identificador es la figura de la amiga que mantiene su idea de la mujer destinada a la maternidad. Aquí la metamorfosis consiste en cómo una mujer no está conforme con su papel de esposa sumisa.

En algunos cuentos como “Bonsái” y “Hongos” la metamorfosis va más allá de la transformación entre seres humanos y abarca a las plantas y a los animales. En “Bonsái”, un matrimonio convencional que vive apaciblemente encuentra su identificación con la vida de los cactus y las enredaderas. Él es un cactus porque cree que vive en un ambiente desértico (siendo seco y antisocial descubre que es más natural en sus relaciones sociales), mientras que ella se parece a una enredadera que tiene la certeza de vivir su vida únicamente para reproducirse. Así cree que su naturaleza vegetal le permite invadir sin problemas la intimidad de los otros. El divorcio resulta inevitable dada la profunda incompatibilidad entre ambos.

En “Hongos”, una joven se contagia de los parásitos, pero en vez de curarse prefiere conservarlos y cultivarlos en su cuerpo como si de esa manera pudiera nunca separarse de su amante: “Yo había decidido quedarme con los hongos indefinidamente. Vivir con un parásito es aceptar la ocupación” (Nettel, 2013:100). Para este personaje los fuertes escozores equivalen a las emociones como los enamoramientos que son imposibles de controlar.

Mientras que en la visión darwinista los seres humanos se equiparan con la naturaleza, en la visión de Nettel sucede lo contrario, así, en otro cuento, “El matrimonio de los peces rojos”, la coexistencia de una pareja de peces tiene una analogía con una pareja humana. Los peces no pueden tolerarse y acaban en un combate a muerte ¿esto no equivale metafóricamente a la lucha de clases en una sociedad capitalista? Algunas parejas humanas acaban igualmente destrozándose.

Desde la visión de Nettel, la vida de los insectos también representa la lucha de clases, como cuando las cucarachas invaden un hogar (donde conviven las sirvientas y los miembros de una familia burguesa) generando pánico como si fueran una gran ola de migrantes. Como dice la sirvienta Isabel: “Así son los ricos. Se angustian siempre por tan poca cosa. Mírenlos, parece que les hubiera caído el chahuistle” (54)³.

Proteo

En la estética barroca es indispensable aludir a Proteo como el mito del hombre multiforme en un mundo de metamorfosis. Proteo es el mago que hace que lo otro sea siempre otro. Nadie es como aparece. Proteo lo transforma todo, incluso a sí mismo, pero también al mundo y la naturaleza, la ciudad y el país se vuelven un gran teatro. Lo real es el conjunto de ilusiones que remiten siempre a otras ilusiones. Las metáforas más utilizadas son el agua en movimiento, la nube que presenta infinidad de formas fugitivas. Esto se ve bien en la obra narrativa de Pablo Simonetti. El movimiento, lo fugitivo y el devenir de sexualidades diferentes dan lugar a un ethos barroco contestatario del sistema capitalista. También en la obra narrativa de Gioconda Belli hay un cuestionamiento en la medida en que las mujeres se niegan a convertir sus cuerpos en mercancías. De esta manera, el valor de uso que da sentido al ethos barroco se reivindica como rescate del sensualismo y de la libertad sexual.

Pablo Simonetti

Sus personajes nunca aparecen definidos, como si la estabilidad identitaria significara estar atrapados e inmovilizados. Esto es equivalente a la nube y al agua que fluyen. Los personajes no se configuran como sustancias sino como roles; así una mujer aparece como siendo hombre o un hombre como siendo mujer, como devenires, nunca esencias fijas.

La novela *La razón de los amantes* trata de un triángulo amoroso, pero aquí se invierten las relaciones: la atracción no es hacia Isabel, la esposa, sino hacia el marido, Manuel, y viceversa, es decir, la mujer queda en un segundo plano. El autor la describe como una mujer de la aristocracia chilena, opuesta a la ideología del socialista Ricardo Lagos, mientras que Manuel es descrito como un empleado ejemplar de banco y un modelo de padre

³ En México el dicho popular “ya nos cayó el chahuistle” equivale a un suceso inesperado como cuando cae una plaga o una enfermedad muy dañina.

y esposo. El amante, Diego Lira, es descrito como una persona progresista quien dirige un periódico en Internet que publica con criterios políticos independientes. Por ello Manuel se siente seducido.

Es innegable el *ingenio* del autor (principal rasgo de la estética barroca según Gracián) para configurar la psicología de sus personajes. Estos dejan fluir sus pasiones de un modo natural que obliga al lector a romper sus prejuicios sobre la sexualidad (prejuicios sobre la relación monogámica, la familia convencional, etc.). En esta novela podemos observar una preocupación acerca del libre ejercicio de la sexualidad, cuando esta profana los cánones de un imaginario burgués. La estética barroca se expresa aquí como el relato desenfadado, irrespetuoso de un homosexual que oculta su identidad dentro de una familia normal hasta el momento en que es seducido por otro varón: “Se ríe con ganas. Sería el peor de los pretextos. Argumentará algo relacionado con su familia. Percibe el deseo de recorrer su cuerpo, el avance de la sangre en las arterias. Se imagina desnudo junto a él. No sabe exactamente qué harán, pero se siente libre de ir todo lo lejos que sea necesario” (2008, 80).

Lo más valioso de esta novela es el paralelismo que el autor establece entre la historia del triángulo amoroso y lo que sucede con la historia de Chile en una coyuntura de crisis económica y política. En el inicio todo parece ir bien, el descubrimiento de la sexualidad de Manuel tiene como trasfondo histórico el auge de la economía durante el pinochetismo, pero después esta ilusión se disipa, sobreviene la catástrofe de las bolsas, de los bancos y de los mercados al mismo tiempo que se desintegra la familia. Todo parece un gran teatro barroco. La homosexualidad sólo es un cambio de roles al igual que la política. Diego Lira termina por negociar con los banqueros sin importarle que Manuel sea despedido.

Lo barroco en Simonetti consiste en hacer analogía entre la historia erótica y la situación económica del país, de tal manera que el fetichismo de la mercancía acaba congelando el deseo sexual. El culto al dinero es la única expresión de la vida cotidiana, de los sentimientos y afectos. El ethos realista consiste en esta fusión de los cuerpos con el dinero, de ahí la analogía con lo que sucede con la crisis económica del país. Para que el neoliberalismo pueda superar su crisis tiene que realizar un proceso sacrificial (el despido y la muerte de Manuel). Por eso la novela concluye con la armonía y reconciliación de las fuerzas políticas opuestas. Ricardo Lagos, que prometía cambiar la forma capitalista del

gobierno, finalmente establece acuerdos con los empresarios y los banqueros, los mismos que estaban detrás del gobierno de Pinochet.

En otra novela, *Desastres naturales*, se trata de la remembranza del padre por Marco (alter ego de Simonetti). El momento del entierro le sirve al autor para recordar su infancia y los comienzos de su experiencia sexual en el marco de la rivalidad de los hermanos por la herencia. Estos hermanos lo quieren excluir por homosexual, algo que a la moral de los empresarios chilenos les resulta imposible de admitir. Marco por su parte no acepta las convenciones sociales y empieza a dar rienda suelta a sus impulsos. Esto sucede en los primeros años después del golpe de Estado de Pinochet. Marco observa cómo los socialistas van desapareciendo, pero esto sólo es un telón del fondo. Para él, son más importantes sus encuentros eróticos.

El ethos barroco parecería coincidir con un escapismo de una realidad insoportable; pero no es así, ya que se trata de una liberación necesaria del eros frente a unas condiciones políticas represivas, es decir, significan una fuga, una fisura y una ruptura de las estructuras autoritarias del capitalismo. En esta novela, Simonetti desarma la figuración barroca del padre para transgredir las normas y el “buen gusto”. Esta transgresión hay que interpretarla como una protesta y un rechazo a integrarse a una familia que representa al tipo de gobierno fascista. No se trata de cualquier familia sino de una de las más favorecidas económicamente por el propio Pinochet. En ese contexto, Marco no acepta que lo dejen sin herencia y prefiere morir y ser enterrado bajo el cadáver del padre que nunca lo quiso (como si de esta manera quisiera castigarse soportando su peso también para la eternidad). Y con respecto a sus hermanos y a su relación con la madre, también el autor nos deja entrever que por más que al final hayan tratado de reconciliarse y aceptar su diversidad sexual, siempre se trató de una actitud de simulación, para que la familia pudiera seguir beneficiándose con el gobierno. Aunque parece que hay un triunfo de la lógica del ethos realista, sigue latiendo el ethos barroco como un volcán inextinguible, aún más allá de la muerte.

La figuración barroca de la madre también es una constante en su narrativa. *Madre que estas en los cielos* aborda esta preocupación al dar la voz a la madre que enfrenta el conflicto de aceptar por amor la orientación sexual del hijo, pero que, por otra parte, en la rememoración autobiográfica, revela acciones que afianzan el patriarcado. Con ello,

Simonetti explora y trata de comprender compasivamente el papel de la mujer en el afianzamiento de una economía basada en el modelo sexual del capitalismo y de la génesis del autoritarismo de un gobierno que afirma y sostiene la figura del padre autoritario, similar al militar pinochetista. En una novela más reciente, *La soberbia juventud*, la figuración materna es mucho menos complaciente al mostrar una madre devoradora que impide al hijo explorar su sexualidad. Sin embargo, también construye un personaje femenino, una tía del personaje, que transgrede los patrones imaginarios de la mujer y la hace entender y auspiciar las razones del sobrino homosexual.

Gioconda Belli

La novela *Sofía de los presagios* trata de una mujer que quiere cambiar su vida cotidiana en un pueblo de Nicaragua. Aquí hay un drama entre la modernidad que va cambiando las tradiciones y costumbres (que se expresan en forma de mitos y rituales conectados con la brujería). Se trata de alguien que se libera de un marido patriarcal en el contexto de la revolución sandinista que establece derechos para el divorcio.

Lo barroco aquí es el modo en que la modernidad se mezcla con los símbolos de una religiosidad pagana. La mujer encarna un ideal de libre sexualidad frente a los valores fríos, propios del mercado y de la tecnología. Este conflicto que se presenta como una contradicción entre el ethos barroco y el ethos realista alude a una situación más profunda entre la tradición y la modernidad capitalista. La tradición implica la cultura de la oralidad, mientras que la modernidad la de la escritura. Para la narradora, la modernidad ya ha penetrado en los pequeños pueblos en forma de sucursales bancarias, supermercados, cafés Internet, etc. En este contexto, Sofía prefiere retirarse a la aldea conviviendo con las brujas y dando paseos interminables por los lugares de su infancia. Hay pues un rechazo de la modernidad desde un modo de vida que prioriza el valor de uso frente al valor de cambio. De la misma manera que Sofía no quiere estar atada a un marido machista, también se niega a que su cuerpo sea convertido en una mercancía.

En otra novela, *El país de las mujeres*, el rechazo a la mercantilización se emblemiza en la toma del poder político por las mujeres. Los hombres son derrocados no sólo de su lugar en la familia, sino también de su lugar de mando en el Estado. Estas mujeres que recuerdan

a las combatientes sandinistas de los años de 1970-1980, construyen el Partido de Izquierda Erótica, convencen a toda la población de la necesidad de un profundo cambio social (porque no se puede llegar al socialismo sin eliminar la dominación dentro de la familia) e instalan a Viviana Sansón como Presidenta por la vía electoral.

Una vez en el poder las mujeres no gobiernan con las prácticas patriarcales sino más bien como un partido revolucionario, creando comedores comunales, estableciendo lineamientos de política ecológica, de educación emancipatoria, de salud pública y de mejoras en la alimentación de los niños. Además de eliminar la necesidad de un ejército, prohíben a los medios de comunicación difundir consignas que denigren la imagen de la mujer identificándola con el consumo de mercancías. Se trata de un proyecto utópico, de ir más allá de las estructuras de la democracia burguesa y de configurar otra moral sexual para un mundo nuevo. Por eso es por lo que la metáfora de la explosión de un volcán que produce en los hombres sustancias para inhibir la inflación de testosteronas sugiere la erosión biológica natural del patriarcado.

La inconstancia y la huida

En la estética barroca la inconstancia significa oponerse a lo estable y lo continuo: “Corisca establece ya la relación entre la doctrina de la inconstancia y la moral del disfraz, de la ostentación, dirá Gracián” (Rousset, 1972: 61). La inconstancia equivale siempre al cambio, ya que no hay nada fijo. Nada permanece y todo fluye. ¿Y qué es la huida? Es el errar siempre. Errar de un lugar a otro lugar, de ciudad a otra ciudad, de un país a otro país, de ir de un amor a otro amor y no conformarse nunca.

Valeria Luiselli

En la novela *Desierto Sonoro* una familia viaja por ciudades del sur de Estados Unidos. La mujer y su marido no están conformes y van en busca de algo que les estabilice. Cuando se alojan en hoteles la mujer sale en busca de otros amores, pero sin éxito. Los dos hijos que los acompañan no entienden nada. Sólo se trata de errar por lugares en busca de un pasado perdido, de encontrar algunas huellas de niños igualmente perdidos.

Nuestro interés por la obra de esta autora consiste en que en ella encontramos una visión de la literatura no como una abstracta representación de lo real, sino como configuración activa y práctica de la realidad. Esto significa dar una gran importancia al mito y a la historia. En este punto coincidimos con Lois Parkinson Zamora (2004) cuando señala que no hay oposición entre el mito y la historia⁴. La simple oposición no sirve para entender otras formas de comunidad como en *Los niños perdidos* donde hay una preocupación por las huellas de los otros, de las víctimas de las políticas discriminatorias. Esta autora se sumerge en su propio relato, pues le interesa testimoniar desde adentro para producir un cambio social, interviniendo para modificar las leyes que legitiman la discriminación. En este esfuerzo de impulsar un cambio social desde la literatura se puede reconocer un ethos barroco que se opone a la lógica de la sociedad capitalista. Hay que valorar la narrativa de Valeria Luiselli como otra expresión de estética barroca que pugna por romper las fronteras entre el relato documental y el relato de ficción.

Los niños perdidos que en principio era un relato testimonial, un reportaje de denuncia de la situación de los niños migrantes en Estados Unidos, se convierte en *Desierto sonoro*, en un relato de ficción basado en experiencias reales como la deportación de esos mismos niños. La estética barroca se expresa como una mezcla de géneros literarios, entre la crónica, el mito e incluso la ciencia ficción. Se rompe con el tipo de narración turística convirtiendo el viaje en una exploración hacia el encuentro con los viejos mitos fundacionales de la nación estadounidense. Así, lo que se busca son las huellas presentes en los cementerios como los sonidos y otros vestigios relacionados con Gerónimo y los apaches (que lucharon en lugares como Arizona hasta ser vencidos y expulsados de sus tierras).

Lo que Valeria Luiselli sugiere es que la exploración de los mitos nos sirve para comprender lo que sucede en el presente. Igual que en el pasado, en el presente también hay este conflicto entre los poderosos y los débiles, entre ricos y pobres, los que se creen dueños del mundo y los que no merecen vivir. Igual que los apaches considerados como seres no

⁴ También Gilbert Durand ha insistido en que no hay que caer en una dialéctica basada en oposiciones tajantes. Hay que interpretar el mito y la historia desde una hermenéutica abierta a la interpenetración de los contrarios, de la misma manera en que hay que comprender la estética barroca y la estética clásica: “Tampoco hay que dejarse atrapar por la pseudo dialéctica entre el barroco y el clásico, dos modalidades conjuntas en un mismo comportamiento de la psique social” (Durand, 2018: 59).

reconocidos, matables o prescindibles, también los migrantes de hoy son encerrados en reducciones equivalentes a campos de concentración. A lo largo de la novela hay voces que se intercalan, a veces es la madre la que relata y luego la hija o el hijo. Las perspectivas cambian constantemente. Al principio, cuando oímos las voces de los niños parecen normales, luego al final se muestran más maduros que los adultos. Lo que muestra que la perspectiva infantil es más comprensiva de la situación de los niños migrantes. Más que diálogos hay miradas, contactos olfativos, sonidos que nos abren otros modos de percepción de la realidad. La novela concluye como ciencia ficción con uno de los hijos observando desde la luna las grandes injusticias y discriminaciones que suceden en este planeta capitalista.

Conclusión

Es posible encontrar en algunos narradores latinoamericanos contemporáneos los temas más característicos de la estética barroca europea del siglo XVII (Circe y la metamorfosis, Orfeo, Proteo, la inconstancia, la ilusión, el movimiento, el disfraz, etc.). No hay que deducir por ello que la realidad se reduce a las diferencias, a las máscaras o a lo puramente ilusorio. Como hemos visto, muy lejos de colocarse en el universo posmoderno de lo virtual y de las fantasías electrónicas, nuestros narradores establecen siempre una conexión con los hechos de la historia. No puede ser de otra manera ya que intencionalmente o no, hay en ellos una alta valoración de los problemas de la vida cotidiana, es decir, existe una afirmación de otros modos de vivir, de pensar y de no renunciar al goce de la propia corporeidad. A estas expresiones narrativas las hemos ubicado dentro del ethos barroco como representaciones de una modernidad contracapitalista, de un ethos de resistencia contra la lógica del valor de cambio. Como dice Bolívar Echeverría, la estética barroca puede prestarle su nombre al *ethos* barroco porque:

...También resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza (Echeverría, 1998: 46).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Belli, Gioconda (1990). *Sofía de los presagios*. México: Planeta.
- Belli, Gioconda (2010). *El país de las mujeres*. México: Planeta.
- Costamagna Alejandra (2016) , *Imposible salir de la tierra*, México, Almadía.
- Durand, Gilbert (2018). *Escritos musicales*. México: Anthropos.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Guelfenbein, Carla (2002). *El revés del alma*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Guelfenbein, Carla (2012). *Nadar desnudas*. México: Alfaguara.
- Guelfenbein, Carla (2015). *Contigo en la distancia*. Madrid: Alfaguara.
- Luiselli, Valeria (2016). *Los niños perdidos*. Madrid: Sexto Piso.
- Luiselli, Valeria (2019). *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso.
- Nettel, Guadalupe (2008). *Pétalos otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama.
- Nettel, Guadalupe (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nettel, Guadalupe (2014). *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama.
- Nettel, Guadalupe (2020). *La hija única*. Barcelona: Anagrama.
- Parkinson Zamora, Lois (2004). *La construcción del pasado*. México: FCE.
- Rancière, Jacques (2014). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración*, vol. 1. México: Siglo XXI.
- Rousset, Jean (1972). *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*. Barcelona: Seix Barral.
- Sada, Daniel (1999). *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets.
- Sada, Daniel (2002). *Luces artificiales*. México: Joaquín Mortiz.

- Sada, Daniel (2010). *Ese modo que colma*. Barcelona: Anagrama.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México: FCE.
- Simonetti, Pablo (2005). *Madre que estás en los cielos*. Santiago de Chile: Planeta.
- Simonetti, Pablo (2008). *La razón de los amantes*. México: Planeta.
- Simonetti, Pablo (2011). *Vidas vulnerables*. Santiago de Chile: Norma.
- Simonetti, Pablo (2018). *Desastres naturales*. México: Alfaguara.
- Snyder, Jon R. (2014). *La estética barroca*. Madrid: La balsa de medusa.
- Todorov, Tzvetan (2018). *Leer y vivir*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Toledo, Víctor (Ant.) (2010). *Lezama Lima José. Refutación de los espejos*. México: BUAP.

OTRAS EXPRESIONES DE LA ESTÉTICA BARROCA

Samuel Arriarán

EL CINE

En el cine contemporáneo hay muchas películas que expresan el carácter barroco de la sociedad actual. Este carácter se identifica a veces con la estética del posmodernismo. Por ejemplo en películas como *Los libros de Próspero* y *El libro de cabecera* de Peter Greenaway, lo barroco se expresa como el exceso de símbolos y emblemas al extremo de que lo ornamental opaca cualquier interpretación psicológica o social. Puede decirse que en el cine contemporáneo al igual que en una buena parte de la literatura se nos presenta una visión barroca como una propuesta crítica, liberadora, transgresora de los signos establecidos.

Peter Greenaway

El cine neobarroco mezcla imágenes de épocas y civilizaciones, como en algunas películas de Peter Greenaway. En *Pillow Boock*, la referencia historia es Asia. El punto de partida es *El libro de cabecera* de Sei Shonagon. En los años 60 un calígrafo escribe los deseos de su hija en la cara. Al volverse mujer, la hija busca al amante calígrafo para que use todo su cuerpo en lugar de papel. Se encuentra con un intérprete que le permite intercambiar papeles. Así accede al libro transformando su cuerpo en escritura.



El cine de Peter Greenaway toma préstamos del cine japonés de los años 50 y los desfiles modernos de modas. Las imágenes son escritura pintada sobre el cuerpo que se vuelve a su

vez un libro animado. Los cuerpos son ideogramas vivos. Las sexualidades se cruzan igual que las músicas (rock japonés con músicas tibetanas y occidentales).

Son imágenes variaciones sobre oriente y occidente. No es que Europa mira a Asia sino al revés. El cine *hollywodense* hizo clichés exóticos. Por su parte los cineastas orientales hicieron imágenes occidentalizadas de lo local (por ejemplo, Kurosawa). *Pillow book* representa un universo mixto (de símbolos japoneses, chinos y europeos). De manera tal que no hay fronteras entre Oriente y Occidente. Tampoco hay barreras entre centro-periferia. Greenaway no se plantea la cuestión del Otro. Ve solo la mezcla de mundos describiendo un mestizaje nuevo. No se sabe si es una visión oriental u occidental, japonesa o inglesa. Se apropia y recrea las viejas tradiciones japonesas. Usa tres pantallas distintas:

- a) la vida de Nagiko en Tokio (con la cámara en el suelo como Ozu).
- b) pantalla más chica que cuenta en blanco y negro la vida de la japonesita.
- c) pantallas coloreadas como citas o miniaturas animadas que salen del pasado.

Las imágenes no se funden. Hay referencias a otras referencias: las que se pintan en los cuerpos, signos de Roma antigua, ideogramas chinos, de la India y del Islam. Las relaciones entre textos e imágenes son mestizajes planetarios singulares. En Greenaway también encontramos las imágenes mestizas del México del Renacimiento (que nuestra mirada fácilmente puede percibir). Esta película alude a una realidad fantástica: sirenas, mujeres sin piel, ángeles colgados en los aires. Abundan lo inesperado y lo monstruoso. En la casa de Próspero todo es mezcla de saberes reales e imaginarios, mitologías del mundo medieval; bestiarios de duendes, sirenas, arpías, vampiros, centauros y faunos. La hibridación aquí es fisión de formas y géneros de Occidente. La isla de Próspero es una fábula. Próspero es él mismo y todos los otros personajes del film.

Según Sergio Gruzinski, *Los libros de Próspero* tienen su equivalente en los murales de Ixquimilpan. Igualmente se confunden las estaciones y los tiempos. Se soslaya la gravedad. Lo híbrido es coherente. Virtudes de lo híbrido y de lo raro; poderes de lo barroco, lo ornamental y los artificios. Hay multiplicación de símbolos. Es también la *Iconología* de César Ripa con síntesis entre filosofías ocultistas y herméticas. El espectador nos está invitando a descifrar esos jeroglíficos, como una búsqueda de placer, como si el esfuerzo por localizar las conexiones secretas entre las cosas hubiera de rodearse de misterio. Esta hibridación, mestizaje, hermetismo y complejidad, sugieren nuevas preguntas

sobre las pinturas mestizas de México, sobre la relación entre lo híbrido y el mestizaje, entre los manierismos, los grutescos y lo ornamental. *Los libros de Próspero* es una versión libre del libro *La tempestad* de Shakespeare. Un friso gigante con *travellings* laterales, procesión de cuerpos desnudos, torcidos, torturados y danzantes. Flujo de criaturas extrañas, fondo de arquetipos. Son movimientos como los frescos de Ixmiquilpan, cuerpos de guerreros y monstruos. Hay mezcla de tiempos lineales, cronológicos y circulares.



***Happy Together* de Won Kar**

Historia de dos chinos que sobreviven en Buenos Aires. La película es una mirada china de América que revela nuevas circulaciones extrañas a la modernidad occidental. No hay nada en común entre Hong Kong y Buenos Aires. Se pulveriza el exotismo europeo. La mirada de Won Kar no exotiza. Los bares de tango, el Iguazú o la Patagonia no tienen rasgos locales. Son imágenes de ficción; se mezclan con lo real. Imágenes sin materialidad, creadas y recreadas. Se suman imágenes nuevas que por su textura y por su velocidad rompen con nuestros hábitos de ver.

Esas imágenes son parte de las imágenes mestizas, híbridas, del tipo del cine de John Woo, producidas por el cine reciente de Hong Kong. John Woo dice que sus películas no se basan en ninguna realidad, o una sola cultura. Siempre han estado entre Asia y Occidente. Las transformaciones que han sufrido las películas de saberes chinos en los últimos años es similar a la de los mestizajes mexicanos. Estos nuevos productos chinos (mezclados con géneros de Occidente como los westerns) son como los frescos indígenas de América

Latina, es decir, son creaciones vivas y compuestas. Won Kar mezcla el kun fu con el western en Dong xie wiu) con vitalidad y energía como algunos pintores mexicanos. Aquí hay mestizaje, juegos de la imagen y de sonidos.

Hong Kong es símbolo de mezcla entre socialismo y posmodernidad, oriente y occidente, civilizaciones, sistemas económicos y culturas. Capitalismo y neoliberalismo. Son imágenes de un país precario, incierto, inestable, contradictorio, una mezcla de tradición y modernidad. Desafía nuestros pensamientos situándonos entre fidelidades y espacios contradictorios. Estamos ante una situación mestiza donde Asia y Occidente ya no son los parámetros. Hay signos sin significado. Como las cataratas del Iguazú. Son imágenes autónomas como las imágenes mexicanas surgidos al margen de occidente de la América india.

Hong Kong y Buenos Aires son intercambiables, esto significa que hay flujo neobarroco. El cine de Wong Kar es un cine de nuevos mestizajes donde plantea lo inabarcabilidad, de lo indefinido con imágenes de un espacio colonial, de cruces, transiciones, mezclas entre imperialismo, neoliberalismo, socialismo, pasado y presente chino; son imágenes de la experiencia de la negatividad, de lo inabarcable.

Retorno a Seul

Una de las cinematografías más pujantes de los últimos años es sin duda, la coreana. *Retorno a Seul* ejemplifica bien el enorme vigor creativo de este cine que se abre camino, igual que toda su cultura, en todo el mundo. La película trata de una joven que durante la guerra de los años de 1940 es enviada por sus padres a Francia donde es acogida.

Al parecer la niña crece sin problemas hasta que un día, ya grande, desea conocer su patria de origen. Los padres la reciben pero ella ya no encuentra nada en común. Todo le resulta extraño. Apenas puede convivir (no habla el coreano). Descubre que no tiene identidad o mejor dicho, que tiene varias identidades. A esto se le puede caracterizar como una identidad barroca ya que expresa una mezcla cultural (como la de los chinos en Buenos Aires que no saben ya si son argentinos o asiáticos).

La joven coreana en su retorno a Seul solo puede vagabundear por calles oscuras y bares de mala muerte. Hasta la ciudad es de estilo neobarroco como *Blade Runner*. Cambia

frecuentemente de pareja sexual. Cuando uno de sus enamorados le pide matrimonio ella se ríe y le dice que ya tiene un novio en París. Por supuesto que no es cierto, como tampoco lo es que quiera retornar con sus padres adoptivos. Es francesa pero no es, como una coreana más sin rumbo por la vida. Es sintomático que no quiera recibir regalos de nadie porque eso significa un compromiso emocional. A ella se aplica bien lo que dice Zygmund Bauman sobre las identidades líquidas que por ningún motivo desean ya establecer lazos o compromisos con nadie o con algo (una familia o una patria).

Europa de Lars Von Trier

La película evoca el estado de intervalo. Una Alemania devastada por la guerra y se precipita a lo desconocido. La Alemania de Europa es la de 1945, una extraña zona, emblema de mundos intermedios, extraviado en un mundo occidental triunfante. Es la sociedad que pasa por varios colores intermedios, por etapas transitorias o aleatorias. Las fronteras vagan antes de detenerse en posiciones definitivas. Esa Europa nos remite a Berlín de 1992: pensar lo intermediario, los vendedores asiáticos o los gitanos en Alexander Platz en una estación del metro. Hay complejidad de espacios y temporalidades. Esto es lo que se ve en Amsterdam, Viena, Buenos Aires, La Paz, México o Budapest.

El sueño de Casandra de Woody Allen

Cassandra fue en la mitología griega una bella mujer con el don de profetizar. Cuando el dios Apolo quiso seducirla, ella se negó y fue condenada a que nadie le creyera. Fue así que cuando profetizó la caída de Troya, se burlaron de ella, igual que cuando advirtió el asesinato de Agamenón.

En la literatura contemporánea existe una versión de Christa Wolf donde la heroína se presenta como una mujer que al anhelar acceder a la autoconciencia y al conocimiento, es condenada por una cultura patriarcal y machista. Este mito también es recreado en la película de Woody Allen, *El sueño de Casandra*. La trama consiste en lo siguiente. Hay dos hermanos que parecen gemelos, uno de ellos pierde una fortuna en un juego y es amenazado por la mafia cuando no puede pagar su deuda. Cuando le cuenta al otro hermano, éste se hace cargo de su situación y piden la ayuda de un tío que a su vez les ofrece ayudarles a cambio de que

asesinen a otro mafioso. En principio, los hermanos se niegan pero al no tener otra opción cometen el crimen. Uno de los hermanos no puede soportar el peso de la culpa y amenaza confesar su crimen a la policía. El tío y el otro hermano deciden ejecutarlo. Cuando se va a ejecutar el nuevo crimen, hay un desenlace inesperado y el que iba a morir mata al victimario. Igual que en mito de Casandra, la lucha de los hermanos deja entrever la búsqueda del conocimiento que en este caso se convierte en búsqueda de dinero, y en ese afán terminan en la muerte.

En vez de dioses o de una cultura machista, en la versión de Woody Allen hay un poder de la mafia que impide llegar a la obtención del tesoro. Al final, los dos hermanos (ya no importa quien carga la culpa) terminan atrapados en un círculo infernal. De un crimen tienen que pasar a otro crimen y así hasta el infinito. Igual que Casandra son condenados a vagar en un mundo cruel, donde no hay otra opción que aceptar la naturaleza horrible de los hechos.

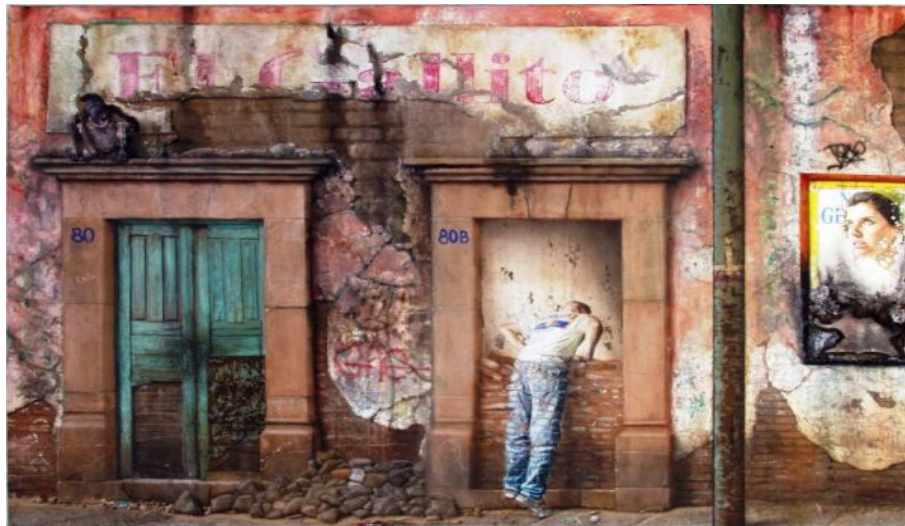
Como en otras películas de Woody Allen, hay un fuerte acento en el conflicto ético que se desencadena después de la ejecución de un crimen. Por ejemplo en *Crímenes y pecados*, un esposo no duda en ejecutar a su amante cuando ésta amenaza confesar a la esposa. En vez de culpa, el esposo no siente ningún remordimiento y vive sin problemas. En el caso de *El sueño de Casandra*, se repite esta ausencia de conflicto ético en uno de los hermanos pero quizás Woody Allen ya no cree en esta situación. Por eso subraya más el peso de los remordimientos en el otro hermano quien decide suicidarse ante la imposibilidad de ocultar un secreto público. En este sentido igual que Casandra, en el mito griego, es un héroe trágico porque ya nadie le cree.

¿Y donde está lo barroco? En esta película lo barroco está en la forma en que se mezcla un mito griego con una situación social contemporánea. Como pocos directores del cine actual, Woody Allen sabe que hay analogías profundas entre la antigüedad y la época moderna. Al escoger el mito de Casandra y conectarlo con un ambiente dominado por la mafia, Woody Allen nos está diciendo que igual que antes y siempre, la búsqueda del conocimiento deriva en una búsqueda inútil de un tesoro que no existe y que finalmente acaba en la muerte. Lo barroco consiste en este peregrinar infinito en un mundo ilusorio y absurdo.

LA PINTURA

RAFAEL CARDURO

Semana Santa en la ciudad de México. Ciudad vacía, calles desiertas, ideal para salir a visitar museos. La primera opción es San Ildefonso donde se presenta una interesante exposición de Rafael Carduro, un artista mexicano contemporáneo. Recorremos las primeras salas y vemos imágenes oxidadas y herrumbrosas de donde van surgiendo luminosidades, como si detrás de estas imágenes hubieran algunos resplandores de vida. Aparecen mujeres recostadas en puertas que parecen ser de casas o edificios del Centro Histórico.



Entramos a otras salas y ¡oh... maravilla de maravillas! las mujeres reaparecen en forma de ángeles y demonios. Estamos frente a toda la [simbología barroca](#) del siglo XVII: culpa, remordimiento, pecado, martirio, expiación, miedo, terror, infierno y paraíso... Aquí está toda la fascinante estética del barroco.



¿Pero qué significan estos ángeles y demonios? No son simple adornos o imágenes de poca importancia. Son símbolos poderosos que reflejan la compleja condición humana. No sabemos si es casualidad pero parece un gran acierto de Cauduro: al pintar ángeles saliendo de la herrumbre nos está señalando el hecho de que la esperanza siempre surge de las ruinas y de las cenizas (símbolos de la muerte). En esto coincide con la filosofía del barroco de Walter Benjamin que al referirse a un cuadro de Paul Klee nos habla del ángel de la historia que con un ojo mira al pasado como un montón de ruinas. Y con el otro ojo mira al futuro sin saber dónde ir. Tiene una indecisión y una angustia justamente por esta situación de incertidumbre, entre la vida y la muerte.

Igualmente los ángeles de Cauduro emergen de la incertidumbre. Es una manera de decir que no todo es pérdida, muerte y destrucción. Puede haber esperanza y redención. Si toda la historia humana no fuera más que ruinas y cenizas ¿qué sentido tiene la vida?

No todo es un infierno aunque en la última sala, las pinturas de ángeles saliendo de casas herrumbrosas se transfiguran en retratos de tortura, de prisiones a reventar, como si el pintor quisiera hacernos ver que todo el miedo y terror en la actualidad se deben a las circunstancias sociales y políticas. Estas imágenes nos golpean dejándonos tirados y medio muertos en el piso.



Necesitamos descansar. Salimos a los bellos jardines del museo de San Ildefonso tratando de comprender los motivos que llevaron a Rafael Cauduro a configurar un mundo tan particular. De algún modo experimentamos una empatía. Su mundo imaginario es también nuestro propio mundo. Sus símbolos y alegorías expresan bien el miedo, la incertidumbre que vivimos y seguiremos viviendo todavía, no cabe duda.

¿Cómo caracterizar la obra de Rafael Cauduro? Han habido intentos de encasillarlo en el estilo realista o hiper-realista. Según lo que él mismo ha replicado se puede encontrar huellas de esos estilos, pero no se lo puede reducir ya que también su obra contiene huellas de lo fantástico y de lo simbólico. En efecto, habría que rastrear estas huellas no realistas pero sin encasillarlo en lo barroco. Sería interesante relacionar la simbología del barroco del siglo XVII con la simbología de la época actual, es decir, con los problemas que vivimos hoy en el contexto de la globalización y de la posmodernidad. Esto nos llevaría al tema de la conexión necesaria de la estética barroca con la [estética del neobarroco](#). Esto es sólo una opinión personal. En materia de arte nadie tiene la verdad. Toda interpretación es siempre discutible. Como dice el dicho “sobre gustos no hay disgusto”.



Nota: No pasó mucho tiempo después de su exposición cuando nos enteramos del fallecimiento de este gran artista. Tenía 72 años. Días antes habíamos publicado en las redes sociales un comentario muy modesto sobre esta notable exposición en el museo de San Ildefonso. No somos críticos de arte ni expertos en el tema, sólo queríamos decir que nos gustó mucho, que nos conmovieron sus ángeles barrocos llenos de miedo e incertidumbre ante los problemas sociales que estamos viviendo. Después de esta publicación, recibimos el siguiente mensaje:

“Hola. Buen día. Mi nombre es LILIANA Perez Cano. Soy representante del Mtro. Cauduro. Mucho gusto y gracias por escribir tan maravilloso artículo. Muy interesante su visión. Muy acertada. Se lo leí al Mtro. Cauduro y le encantó. Le da las gracias por la publicación”.

Adios querido Rafael Cauduro.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El primer problema que se nos presenta al apreciar la pintura de José Clemente Orozco es su ubicación en alguna corriente artística o estética. En oposición al academicismo y al nacionalismo folklórico predominante en el arte de su época, Orozco plantea un nuevo estilo pero ¿cuál exactamente? Él mismo se opuso al ser encasillado en alguna corriente como el realismo o el expresionismo europeo, o con ciertas figuras como el Greco, Tintoretto o Goya. Es innegable que algo de su obra se parece a esos grandes artistas, sin embargo se puede ver en ella una expresión mexicana sin dejar de ser universal. Como él mismo dijo: “yo tengo

unos valores culturales propios que me identifican con la cultura occidental, pero esos valores tengo que realizarlos aquí, en América, concretamente yo” (Citado por Justino Fernández, *Orozco. Forma e idea*, Porrúa, México, 1975, p.170).

Se podría definir a Orozco como expresionista a condición de hacer algunos matices ¿cuál expresionismo? Deleuze lo redefine como un estilo ya caracterizado por Worringer, como lo inorgánico, es decir, de todo aquello que se opone a lo natural. Se trata de una voluntad de forma, de tendencia a la abstracción. En el caso de Orozco podemos retomar esta redefinición que resulta fructífera para comprender su rechazo a las corrientes artísticas realistas o naturalistas. Por ejemplo, los murales del Templo de Jesús donde se representa el apocalipsis y al demonio. Aquí no se puede hablar ya de representación de una realidad sino más bien de su abstracción o deformación deliberada. Estamos ante una visión trágica de lo que sucedió con México. Después de la revolución habría un triunfo de la serpiente equivalente a Satán. Pero ya este triunfo está alegorizado en la representación de la mexicanidad en el mural de Jiquilpan, Michoacán, donde la serpiente estrangula al águila.



Según Sergio Fernández, si la tradición consistía hasta hoy en representar la mexicanidad con el símbolo del águila venciendo a la serpiente, en la representación de Orozco se rompe esta tradición porque el águila, símbolo de lo prehispánico aparece derrotado por la serpiente:

El escudo patrio representa a un país que, si bien sigue orgulloso del antiguo emblema prehispánico, no es menos cierto que éste, alterado, sirve de base para que el artista nos diga que la mexicanidad, invertidas las leyes de lo sacro, se destruye a sí misma, asfixiándose, trastornándose y, en suma, es víctima de una traición tanto histórica como mítica: tanto ontológica cuanto proporcionalmente metafísica.” (Sergio Fernández, *El estiércol de Melibea y otros ensayos*, UNAM, México, 1991 p.305).

O sea que en la estética orozquiana la serpiente que devora al águila equivaldría al triunfo del mal. Lo que tendríamos en esta pintura sería entonces el triunfo de la cultura colonial y moderna. El estilo de Orozco expresa más de lo que nos podemos imaginar, por ejemplo, nos invita a repensar la historia de México como un tiempo cíclico y fatalista, como si hubiera una serie de repetición de hechos simbólicos como el hundimiento de la ciudad de México, ya anunciado en la época prehispánica y que vuelve a estremecerse con el terremoto del 85:

“lo cierto es que la fundación de México-Tenochtitlan pareciera participar, alegórica y realmente, de una devastación permanente, la que el hombre mismo, inmerso en ella, experimenta. Si la mexicanidad como cultura está asfixiada por el mal, la ciudad central se fundó para ser siempre destruida; como si estuviera abierta permanentemente derramada.” (Fernández, op.cit. p.307).

Durante la época colonial se construyó una bella ciudad semejante a una capital europea, pero de esa ciudad prácticamente quedan pocas huellas. El siglo republicano y moderno devastó casi todo el legado barroco. “El Satán de Orozco (serpiente, fragón, Leviatán) no es únicamente el que viene de afuera con amenazas de invasión, préstamos, intervencionismo, clasicismos de raza, de religión, de idioma y de moral. Es (imposible negarlo) el país mismo” (p.343).

En su libro *Modernidad y blanquitud*, Bolívar Echeverría ve a la Malinche como antecedente del guadalupanismo. Claro a diferencia de Sergio Fernández que interpreta el símbolo de la serpiente con relación al apocalipsis y el hundimiento de México Tenochtitlan, en la perspectiva de Bolívar hay más bien una identificación de la virgen de Guadalupe con un mestizaje positivo y con la emergencia de una nueva modernidad barroca opuesta la

modernidad capitalista. No habría entonces tanta razón para sostener la tesis de que habría en la historia de México una visión fatalista, sino liberadora porque el mito de la Virgen de Guadalupe no equivale al surgimiento de un sujeto criollo sino de la población indígena ya entonces mimetizada. Por eso el mestizaje barroco no se identifica necesariamente con el sujeto criollo sino con una nueva forma de catolicismo popular.

Por supuesto que este catolicismo es anticlerical, de la misma manera que fue la postura de Orozco. Este anticlericalismo hay que entenderlo no como un simple descreimiento ateo sino más bien como una reinterpretación del mestizaje cultural. En este sentido se relaciona con un modo de no ser europeo y de asumir lo indígena como una nueva identidad barroca.

Cardoza y Aragón en su libro *Orozco* señala que sus logros más altos no están en los cuadros de caballete ni en sus retratos sino en determinados murales donde predomina el equilibrio y el control de las pasiones, como por ejemplo en *Prometeo* en Pomona College; *Hidalgo* en el Palacio de Gobierno de Jalisco y el *Hombre en llamas* en el Hospicio Cabañas. Este señalamiento no se opone a la interpretación que ve en Orozco el resurgimiento de lo prehispánico como una estética de lo grotesco y lo monstruoso (la fascinación por el “coatlicuismo”). Quizá la lectura de Cardoza y Aragón se explica por su rechazo a valorar el expresionismo local como una imitación del expresionismo europeo. Sin embargo no deja de llamar la atención que Cardoza habiendo conocido las obras de Worringer donde se nos da a entender que el expresionismo tiene su encanto sobre todo por su oposición a la estética clasicista, mantiene este enfoque:

Prefiero la creación mayestática en que concretó pasiones con impulso sabiamente gobernado, al desenfreno del expansionismo barroco de algunos murales. Dominando las pasiones y no éstas arrastrándolo a él. El contraste de estas dos tónicas suelen hallarse en el mismo mural: fragmentos severos que se destacan entre la tormenta que no quiso o no pudo domeñar. La frecuencia de tal tensión, martilleo sobre el yunque forja sus más austeras formas. (Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p.54).

No es que Cardoza prefiera la estética clásica. Worringer señalaba que dicha estética no es más que una forma particular de arte basado en la proyección sentimental. El artista

proyecta sus emociones en la obra con la ilusión de que así cumple con la verdad subyacente en lo natural y lo orgánico. Frente a este modo de representación de la naturaleza como algo orgánico, como si sólo hubiera espacio para la verosimilitud, Worringer recupera la estética gótica como predominio de lo inorgánico, de lo abstracto y de lo espiritual (Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México).

Si entendemos así el expresionismo, entonces cabe repensar la estética como un arte similar (no copia) de los expresionistas alemanes. Al igual que en Murnau, Pabst o Lang, existe en Orozco una fuerza explosiva de los rasgos irracionales y que aparece bajo la forma de la línea abrupta, diagonal y vertical. Por eso lo mejor de su pintura no se halla en sus retratos sino en aquellos murales donde a partir de brochazos violentos y trazos inacabados se nos comunica todo el fondo irracionalista de la cultura prehispánica (la resucitación de la Coatlicue).



Por eso se comprende que a partir de la revolución de 1910 el cambio social aparece simbolizado por el fuego. De la Coatlicue a las llamas de la revolución hay una continuidad que expresa en ardor, el fondo oscuro, lo no racional, lo sagrado y los símbolos triunfantes como la serpiente. Esta preocupación por el predominio de los símbolos del mal podría darnos a entender que hay en Orozco un estilo trágico, antes que dramático o epopéyico. Tanta es la presencia de lo trágico que Justino Fernández llega a decir que Orozco

No solo es el pintor de más alta categoría que ha producido América, sino el más grande artista del siglo. Es el artista que expresa con mayor fuerza original, grandiosidad y verdad

los conflictos espirituales de nuestro tiempo en la más alta calidad estética, que es la belleza trágica (Justino Fernández, *Orozco. Forma e idea*, Porrúa, México, 1975, P.197).

Podríamos comprender lo trágico en la obra de Orozco a partir de su inadaptación a la realidad social. Sabemos por Luis Cardoza Aragón que tuvo que padecer el poco reconocimiento de la sociedad de su tiempo, las censuras en Estados Unidos, la incompreensión de su obra en general, etcétera. ¿Qué es lo que le motivó a expresar esa visión donde predomina la angustia, la desolación ante el mundo, lo humano, la realidad social? No podemos decir que carecía de esperanza porque su visión del hombre o de la mujer aparece ambiguamente como un conflicto entre el bien y el mal, entre lo espiritual y lo animal, entre el sacrificio y la abnegación, la vida y la muerte. Como dice Diego Rivera, la presencia de lo positivo y lo negativo era una obsesión en él: “Pero Orozco llevó la gesta popular y la tragedia psicológica colectiva de México hasta la expresión definitivamente monumental y esta expresión no fue literal sino traducida por la plástica misma. En realidad, José Clemente Orozco fue la tragedia misma de México” (Diego Rivera, en *El Nacional*, México, 25 de septiembre de 1949).

Lo trágico no es entonces solo el lado negativo o lo oscuro. Podemos entenderlo también como lo sublime cuando la sociedad no ofrece una salida positiva y los personajes acaban prefiriendo la muerte. En la literatura antigua tenemos muchos ejemplos, desde Edipo, Antígona, hasta la época moderna con Kleist. Antígona se enfrenta a la ley así como Michael Kohlhaas. Son héroes que se rebelan contra un sistema al que finalmente se somete pero después de haber logrado restablecer sus derechos. Lo trágico reside entonces en la oposición a afirmación de lo individual y de lo simbólico frente a lo Real (es decir a aquello que representa el hueco, el vacío, la ley como aniquilamiento de la vida).

En Orozco lo trágico consiste en representar la justicia como comedia del poder (mural del palacio de justicia). Es lo real con predominio de la maldad cuando el pueblo es reprimido con la mayor brutalidad. Pero como dice Cardoza y Aragón no hay que entender esto como un discurso político “la mejor obra de Orozco sitúase distante del discurso político, aunque sea política. Es un poeta trágico: no es un político. Más que a la razón, se dirige al sentimiento, a provocar nuestra emoción, a transmitirnos la suya.” (p.201).

Lo que asemeja a Orozco con el expresionismo alemán es esa obsesión por la caída, la degradación, la sordidez, lo atroz. El estilo de Orozco es lo trágico, pero siempre detrás de lo negativo surge la esperanza. Como señala Deleuze en su análisis del expresionismo alemán, es imposible que sólo haya muerte y destrucción. Tiene que haber redención como cuando al final de *Lulú*, aparece una luz en la oscuridad, cuando en *Amanecer* en Murnau, luego del hundimiento en el pantano (representada por la ciudad babélica y la mujer malvada) aparece una posibilidad de salvación. Lo trágico desprovisto de esperanza solo cabe cuando la escritura es imposible, cuando triunfa la pura nada, cuando la muerte impide la vida.

Así entendido lo trágico, podemos comprender entonces que coincide con la visión del barroco que descubre detrás de lo negativo una imagen esperanzadora, una ilusión necesaria para no ser vencidos por la amargura, el pesimismo histórico y la muerte.

LA ARQUITECTURA

Sobre la ciudad de La Paz, Bolivia, se levanta otra ciudad El Alto, donde hay muchas casas sobre casas que se llaman “cholets” que se podrían definir como estéticas andinas neobarrocas. Son expresiones de gran creatividad e ingenio popular. Si no creemos en una estética europea- occidental de lo bello ¿por qué no podríamos aceptar que, como decía Adolfo Sánchez Vázquez, también hay belleza en otras culturas no occidentales? Los “cholets” en contraposición a los chalets de la Zona Sur donde vive la clase alta, corresponden a la identidad de un gran sector de la población migrante. Se trata de un ethos barroco como tipo de voluntad de forma y de un instinto de vida frente a la cultura del neoliberalismo y de la muerte.

La ciudad de La Paz en Bolivia se ha convertido en una gran metrópoli posmoderna. La ciudad goza hoy de un sistema de transporte muy eficiente: El Teleférico, de tal manera que se puede ir de un extremo a otro a través de cientos de autos voladores, como en la película *Blade Runner*.



Además tiene fantásticos puentes colgantes como el Puente de las Américas, donde alguna gente se va a suicidar, aunque luego se le hace pagar una multa por caer sobre los automóviles que circulan. Por este mismo puente las cholitas hacen un cruce ritual con sus parejas como signo de suerte y felicidad. Ciudad multicultural, surrealista y mágica; subimos y bajamos por sus calles como en un ascensor donde el tiempo y el espacio se diluyen en un largo viaje maravilloso.

LA LITERATURA

Kafka, de Murakami

Kafka es un adolescente llamado así no por Franz Kafka sino por otros referentes; más bien se trata de un nuevo Edipo aunque distinto del personaje trágico de los griegos. Llama la atención que mientras en la tragedia griega Edipo no es consciente de su crimen, en la novela de Murakami sí lo es. Su historia comienza cuando se va de su casa. Llega a un pueblo de las afueras de Tokio y se relaciona con la dueña de una biblioteca donde trabaja. Esta mujer resulta su madre y el muchacho lo sabe teniendo relaciones sexuales. También sabe que antes mató a su padre. La novela desdramatiza con una técnica irónica.

Kafka no vive tanto en la realidad como en el mundo del sueño. La conciencia de sus crímenes viene de la conciencia de la existencia de las almas en la cultura japonesa. La madre se le aparece en sueño bajo la forma de una niña o una pintura de ella ante el mar. Otras veces se manifiesta en la forma de una hermana imaginaria. El padre en cambio es un asesino de

gatos. Kafka no lo mata directamente sino a través de otra persona que perdió la memoria durante la guerra. Esta persona adquirió por accidente la capacidad de hablar con los gatos. Tanto en el mito griego o en el mito japonés, el personaje de Edipo sigue un destino. Aún cuando es consciente o inconsciente de sus crímenes. Otra característica que los une es que predomina el sueño y la transmigración de las almas. La concepción japonesa del alma como una visión metafísica no difiere mucho de la griega.

En la tragedia griega el destino se liga con la conciencia del dolor y el sufrimiento (así Edipo tiene que pagar lo que hizo) resultando imposible que después de dichos actos pudiera acceder a una felicidad. Esta felicidad terminal constituye una negación de lo trágico. En la novela de Murakami, Edipo termina siendo feliz. Aquí hay una diferencia entre los mitos de Oriente y Occidente. Kafka, el personaje de Murakami no acaba arrepentido ni sufre por la pérdida de la madre. Sabe que la madre espera su fin y cuando muere no hay dolor sino una experiencia de recuerdo gozoso. Tampoco llora por el padre. Kafka sabe que tenía que cumplir un destino pero ese destino no le atormenta. Sabe que la sociedad lo debe castigar y acepta la exclusión pero su verdadera vida está en otra parte. No en el mundo real sino en el mundo del sueño. Hay un mundo verdadero que es paralelo como en el mundo de las formas de Platón.

Igual que en el mundo de las ideas de Platón debe haber en la cultura japonesa una concepción de un mundo verdadero detrás de su religión o su cosmovisión antigua. En esa cosmovisión resulta natural los actos de Kafka. Todo está previsto y hay cumplimiento de un orden supranatural. En el universo literario de Murakami hay semejanzas con el universo de *La mujer de arena* y de *Cuentos pálidos de la luna de agosto*.

José María Quinto en su libro *El hombre y la tragedia*, dice que la conciencia es clave de la tragedia griega. Si hubiera conciencia no se podría cumplir el destino. Que el dolor y el sufrimiento (y la muerte) es algo típico de la tragedia. Es imposible concebir una vida o unos personajes felices. Ni Edipo o Antígona pueden vivir una vida tranquila. Viven para sufrir y ser castigados. Aquí puede haber una diferencia con la tragedia barroca (buscar personajes donde no terminen sus vidas de esa manera).

Furia de Salman Rushdie

Esta novela de Rushdie es mucho más interesante desde el punto de vista formal como de contenido. El tema nos remite a un mito antiguo, el de las Erinias o diosas de la ira. Estas diosas se presentan no sólo en Nueva York sino en todo el mundo posmoderno globalizado. También aparecen en la vida interior y en los sentimientos del principal personaje Malik Solanka: “la cuestión era ¿de dónde venía toda aquella ira? ¿Por qué lo sorprendían con la guardia baja, una y otra vez, unos ataques de rabia que casi aplastaban su voluntad?” (*Furia*, Areté, Barcelona, 2002. p.54).

Pero ¿que representan hoy los dioses de la antigüedad? Esos dioses no son otra cosa que enfermedades, pasiones ocultas y reprimidas, el amor o de la locura. Según esta concepción lo más interesante es que los dioses se comunican con los seres humanos enloqueciéndolos (Roberto Calasso, *El loco impuro*, Sexto Piso, México, 2003. Véase también *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2002).

En la novela de Rushdie hay un claro reconocimiento de que la vida humana está habitada por potencias que nos dominan y escapan a nuestro control. Estas potencias nos transforman a cada instante. Las figuras y formas son muchas y diversas. En esta novela están representadas por dos mujeres que tienen una misma esencia. A la vez son salvadoras y devastadoras. Las erinias son Mila y Neela, las dos amantes de Malik que simbolizan el exceso o la moderación: “Mila estaba desnuda frente a él. Aquella era la personalidad que nunca había mostrado plenamente. Mila como Furia, la que se tragaba al mundo, el yo como pura energía transformadora. Aquello era lo que buscaba en las mujeres: ser dominado, superado”(p.54).

Estar ante la furia no equivale solamente a dejarse dominar por una avalancha. Significa también el único modo de acceder a un conocimiento verdadero porque tal como afirma Calasso fue a través de las ninfas, no de los hombres, como los dioses en la antigüedad se comunicaron: “el cuerpo de las ninfas era el lugar mismo de un conocimiento terrible, porque era a la vez salvador y funesto: el conocimiento a través de la posesión. Un conocimiento que otorga clarividencia, pero puede llevar también a quien lo practica a una locura peculiar. La paradoja de la ninfa es ésta: poseerla significa ser poseídos.” (Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, Sexto Piso, México, 2005. p. 35.)

Malik no tiene alternativas. Por eso acaba sólo, incluso separado de su mujer y de su hijo. En esta novela es la furia también está representada como algo terrible que está en todo (algo que puede arrasar el mundo de la razón). Aparece en forma de plagas, virus naturales o computacionales, desastres ecológicos. Ya está en la sociedad, como amenaza de guerra nuclear como destino metafísico y parte de la naturaleza divina:

La vida es furia. La furia –sexual, edípica, política, mágica, brutal- nos empuja a nuestras alturas más nobles y a nuestras profundidades más bajas. De la furia viene la creación, la inspiración, la originalidad, la pasión, pero también la violencia, el dolor, la pura destrucción sin miedo, el dar y recibir golpes de los que nunca nos recuperamos. Las furias nos persiguen (54).

El contexto de la novela es Estados Unidos antes del 11 de septiembre de 2001. Hay escenas neoyorquinas posmodernas. Más que seres humanos la gente se parece a una especie de arañas conectadas a Internet y a videojuegos. Pero no sólo el autor se sirve de esta visión artificial de la sociedad para retratar a una sociedad en particular sino que abarca el mundo globalizado. Las calles de Nueva York como las de Londres o cualquier capital europea se ven atravesadas por taxistas musulmanes que amenazan con purificar a la gente en nombre del Islam.

En esta sociedad, al comienzo del tercer milenio abundan medicamentos para tratar el desbordamiento de la personalidad. Todo buen americano conoce más de una docena de medicamentos para tratar los estados de ánimo como *Prozac*. La nueva religión son estas medicinas. A diferencia de otras épocas donde se quemaba a los furibundos como herejes, ahora se trata de apaciguarlos.

La historia que se desarrolla en esta novela es de Malik Solanka que nació en Bombay. Luego se va a vivir a Londres. De ahí se va a Nueva York dejando en el abandono a su mujer y a su pequeño hijo. En Nueva York trabaja de diseñador de muñecos y de series de TV. Conoce a Mila una adolescente bella y maldita, que le despierta una desolación profunda. Al poco tiempo conoce a Neela, una mujer ya madura que más bien le calma, y le apacigua como una droga. Hay una guerra entre indúes y elebés supuestamente en la India, en un lugar que se denomina LiliputBlefusco. Lo curioso es que esta guerra no parece una

guerra real sino imaginaria, es decir, que lo real se confunde con una guerra de símbolos y de significados:

No es sólo una cuestión de antagonismo étnico. La cultura elevé es diferente. Ellos son colectivistas. La tierra no pertenece a propietarios individuales sino que es administrada por los jefes elebés en nombre de todo el pueblo elebé. Y entonces venimos los de la Gran Endia, con nuestras buenas prácticas comerciales, visión de los negocios, mercantilismo de mercado libre y mentalidad lucrativa. El mundo habla ahora nuestro idioma, no el suyo. Es la era de los números ¿no? (205).

Obviamente ya no se trata de una guerra entre comunistas y capitalistas. En el mundo posmoderno, barroco y multicultural de Rushdie, más bien se trata de una guerra entre símbolos. Por una parte están quienes defienden una lógica matemática, estadística y otros defienden una racionalidad basada en la poesía y en los sueños.

De todas maneras, en esta guerra de significados hay muertos como Neela que se identifica con la defensa de la racionalidad matemática, instrumental, puramente utilitaria. O sea que hay un triunfo de lo no racional, del mundo de los sueños. No es casual que para Neela, el Otro de la razón lo representa Malik Solanka que recupera su identidad de habitante de Bombay. No es un individualista. Tiende a la poesía y al misterio. Nunca razona lógicamente sino siempre a través de recuerdos, huellas o “cicatrices”.

La novela concluye con el retorno de Malik a Londres donde su mujer ha decidido ya divorciarse. Este final es coherente porque alguien que sólo vive con sus “cicatrices” difícilmente podría desembocar en una reconciliación. Malik ya está desgarrado por su identidad multicultural. Las hambrientas diosas de la ira aletean alrededor de su cabeza, alimentándose de su rabia.

Si volviesen sus majestades, de Ignacio Padilla.

Es una novela paródica del Quijote. Hay dos personajes que al igual que en la novela de Cervantes representan el sueño y la realidad (Don Quijote y Sancho) con el añadido de que este último es bufón. La historia trata de un héroe que vive en un reino medieval (donde

alguna vez moraban “Sus majestades”). Ahora el reino se ha vuelto en un desierto. Dice que los reyes se fueron abandonando el reino. El héroe sueña con irse a Kalifonia, el cielo o paraíso del cine, utopía igual al reino de los hologramas. Aquí se mezcla la realidad virtual con la realidad histórica. A diferencia de la novela de Cervantes, aquí los molinos de viento equivalen a las imágenes del Internet. Quizá por eso podría decirse que la novela de Padilla es un Quijote posmoderno, barroco, donde sus sueños se confunden con las películas de *Hollywood*.

La novela es una narración del Apocalipsis como revelación de la llegada del caos (personificado en el falso héroe o seudo quijote) quien es diagnosticado con un mal incurable; por eso va en busca del Santo Grial. Su enemigo es el Enemigo con Mayúscula “hurtador del esquerlón de panolina”

La forma: El autor escribe un diario interactuando con el lector. Los capítulos se estructuran como una novela picaresca, nunca se concluye sino que se indica que la aventura se describirá en el siguiente episodio (como una telenovela).

El contexto: Es barroco ya que mezcla tiempos (el pasado con el presente hasta el futuro como Apocalipsis) no hay un solo tiempo ni referencias históricas precisas. Se alude al siglo XVII y se lo mezcla con referencias culturales del siglo XX como el teléfono, la TV y la realidad virtual. El lenguaje: corresponde al siglo XVII con todos sus anacronismos

El amante de Janes Joplin, de Elmer Mendoza

Para las clases medias el mito del narcotraficante constituye una manera de darle sentido a la vida. Como forma de significación, equivale al éxito social, además de que representa una identidad por alcanzar, algo así como un Quijote, un caballero andante, un representante de la justicia y de la raza, un llanero solitario o “solitito”. Es que en la vida social de los países empobrecidos como México, no por nada el narcotraficante se confunde con un héroe colectivo. Los grandes jefes de los carteles irrumpen en los restaurantes pagando la cuenta de todos o destinando grandes sumas de dinero para obras sociales. Por eso es un mito que da significado a la existencia de muchas personas.

La novela *El amante de Janis Joplin*, de Elmer Mendoza trata bien el mito del narcotraficante. Aunque al principio parece una trama sentimental, al final se aclara todo revelando una compleja estructura directamente relacionada con los narcos, especialmente con el cartel de Sinaloa. Se describe los transportes por el desierto de Sonora hasta Las Vegas y Los Ángeles. Lo curioso es que estas alusiones a los narcos se mezclan con descripciones de la guerrilla de los años 70 como los movimientos de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez. Los mismos narcos son descritos con antecedentes en la guerrilla. También llama la atención las alusiones a bandidos generosos tipo Robin Hood como Malverde (aquí el mito se confunde con los santos y los bandoleros buenos).

Sin perder las diferencias entre lo bueno y lo malo, Elmer Mendoza consigue construir una novela neobarroca donde los criterios morales dependen del modo de focalización de los personajes. Así, los militares son vistos como torturadores (en vez de quienes se dedican a aplicar la justicia). Por su parte, los narcos son una especie de híbridos de guerrilleros que combaten al gobierno aunque su actividad ilegal los coloca como criminales. En la novela son los que pierden. Acaban siendo derrotados pero su muerte queda para los lectores como victorias.

En esta novela encontramos varias historias: La historia principal es la de David Valenzuela (el “tonto del pueblo”). Después de matar a un capo (Rogelio Castro), escapa a Los Ángeles. Conoce y se enamora de Janis Joplin (la novela tiene como contexto los años 70). Su vida va bien hasta que le informan que mataron a su padre como venganza de la muerte de Rogelio. Vuelve entonces a México. En Culiacán conoce a un jefe del narco que le ofrece trabajo. Se reencuentra con su amigo “el Cholo” con quien comparte aventuras y glorias. David tiene migraña. Cree que alguien habla dentro de su cabeza. Es su otro yo, un ser reencarnable. A lo largo de la novela hay muchos monólogos donde se oye a esta especie de conciencia moral.

La historia del “Chato” (Gregorio Palazón) que de guerrillero acabó siendo narco. Ama a María Fernanda. Organiza un secuestro para tener mucho dinero y casarse con ella. El Chato es el más culto. Ha leído a Proust y Faulkner. Disfruta de Wagner y Cage. Tiene un postura escéptica frente a la lucha armada. La muerte del Chato es descrita de una manera

inesperada. Como un golpe al lector que lo ve como un héroe burlando a los policías corruptos.

Aunque la novela parece del género negro, sin embargo hay una mezcla (aventuras, de acción, drama). Todo menos tragedia porque lo que se destaca es el humor y la parodia. Así los héroes tradicionales (policías y el ejército) aparecen satirizados, como simples máquinas para aplicar la certificación que exige el gobierno de Estados Unidos: “A la policía le encantaban los chivos expiatorios, siempre consignaban a los traficantes independientes, sobre todo cuando se estaba pidiendo la certificación del gobierno americano.” (88).

Quizá uno de los aciertos de Elmer Mendoza es que utiliza no un lenguaje abstracto sino uno muy concreto: el de los narcos del norte de México. Además utiliza ciertos códigos difíciles de comprender si no se está acostumbrado a las costumbres de la mafia. Por ejemplo, eso de que “es mejor vivir poco con mucho dinero que vivir 50 años como un buey”. El propio Mendoza ha declarado que lo que induce a los jóvenes a dedicarse al narcotráfico es el atractivo de ganar mucho dinero de manera rápida. Quizá eso es lo que explica que cuando se les pregunta a los niños qué quieren ser cuando sean grandes, responden que quiere ser narcos.

En otra novela de Elmer Mendoza (*Cada respiro que tomas*) leemos lo siguiente: “El mito del narco tiende a ser una esencia del modo de ser del sinaolense y de los referentes que tiene, de lo que puede llegar a ser en esta vida: alguien poderoso y muy rico. Todo el mundo inventa cosas de los narcos, fantasías y rumores: le ocurrió eso, le pasó aquello, ayudó a fulano, salvó a la niña, defendió a la señora.” Parecería que no es el gobierno ni los empresarios quienes dan trabajo a la gente. Son más bien los narcos. El mismo Elmer Mendoza hace decir a uno de sus personajes “Pero como no va a haber crisis, si no dejan trabajar a los narcos.”

El mito del narcotraficante no es exclusivo de México. Lo encontramos en la mayoría de los países de América latina. México sólo es la frontera de la droga entre Estados Unidos y Colombia, entre Bolivia y Centroamérica. En todos los países el mito significa siempre triunfo social pero a costa del riesgo personal. No es como los políticos que logran su fortuna heredando puestos o apropiándose fácilmente del dinero público. Puede incluso significar

peligros extremos tal como por ejemplo se expresa en una novela de Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*. Aquí aparece un ex mercenario sargento en una tropa de asalto durante la guerra en El Salvador. Después de que se firma la paz entre el gobierno y la guerrilla, queda desempleado y como muchos tiene que sobrevivir. Para ello empieza haciendo trabajos de represión clandestina y poco a poco va terminando en el tráfico de drogas. Participa de grandes aventuras como secuestros y asesinatos de importantísimas figuras públicas (como el comandante Milton y la señora de Trabanino):

Lo que no imaginaba era el impacto que tendría con la prensa. Mi pasamontañas negro fue la sensación. Fotógrafos y camarógrafos apuntaban sus cámaras hacia mí. Salí en los noticieros y en las portadas de los principales diarios del país. Me convertí en el símbolo de los desmovilizados; y nadie supo de mi identidad. La idea del pasamontañas la tomé de un terrorista de Chiapas, famoso en ese entonces (21)

Lo que llama la atención de este pasaje no es sólo que se confunden a los héroes de la guerrilla (como el Sub) con los líderes de la contra, sino también que un mercenario de la CIA (quien en realidad es el verdadero terrorista) puede ser convertido gracias a los medios de comunicación en un símbolo de resistencia de los desmovilizados. Es que no debe extrañarnos ya que en el mundo del mito, no solo los narcos se mimetizan con los guerrilleros sino también con las imágenes del cine como El Robocop (o Rambó, o el Terminator, que vienen a ser lo mismo).

La incursión del Robocop en el narcotráfico no es como en la novela de Elmer Mendoza (héroes que llegan a ser narcotraficantes a partir de su militancia en la guerrilla de Lucio Cabañas). Por el contrario, para Castellanos Moya, empiezan siendo contrarrevolucionarios, bestias contratadas por la CIA. Pero igualmente acaban convertidos en héroes. Ninguno como “El Robocop” podía exterminar y degollar a sus víctimas con tal pulcritud, sin la menor duda moral. Él era como una máquina, sin sentimientos ni culpas. Como muchos otros mercenarios bien entrenados tiene que ser perfectamente incapaz de piedad. Esto no impide que sea un héroe. Justamente por la ausencia absoluta de escrúpulos morales acaba convertido en narco. Tal como le dice uno de sus compañeros cuando tiene que optar entre podrirse en la cárcel o adherirse a la lucha antinarcóticos (que en la novela la

dirigen los mismos narcos): “Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop” (Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*, Tusquets, 2001, p. 132).

Quizá lo más interesante de esta novela es como se muestra una realidad donde detrás de la guerra entre el ejército salvadoreño y la guerrilla aparece una guerra oculta entre las familias de los narcos (como si los narcos fueran otro Estado dentro del Estado):

el viejo me explicó que al finalizar la guerra, cuando los bandos y las facciones se disolvieron, ellos habían pasado a trabajar para la Corporación del Tío Pepe, un político poderosísimo. Pero el Tío Pepe tenía enemigos. Y yo había trabajado para esos enemigos, sin saberlo, porque el Mayor Linares me había reclutado con engaño, como si yo formara parte de un comando vinculado a las Fuerzas Armadas cuando la verdad era que nuestras operaciones únicamente respondieron a la línea de la banda de Don Toño.” (89).

El Robocop sólo al final se da cuenta de que esos jefes eran los grandes jefes del narco que “controlaban gobiernos, finanzas y compraban jefes militares”.

El mito de Robinson Crusoe

La versión de Daniel Defoe

La novela *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, leída desde la actualidad adquiere un gran interés debido al modo en que plantea el tema del individualismo aislado. Habría que señalar en primer lugar que, en la manera como el personaje se vincula con la naturaleza, se conecta con el proyecto posterior de la pedagogía ilustrada. Esto significa que Robinson no impone el modo de relación con las cosas a través de los libros. Es justamente lo que resaltaba Rousseau. Hay necesidad de relacionarse con la naturaleza directamente. Robinson ofrecía en este sentido un buen ejemplo porque su aprendizaje es directo. Es la experiencia y no el saber lo que le permite sobrevivir.

Lo interesante es que a pesar de que la experiencia de sobrevivir solitariamente puede darse en cualquier época, sin embargo, hay un peso determinante del contexto. En el caso de Robinson, no es que se trata de una tabula rasa. No, al contrario, él se hallaba determinado por la ideología religiosa. En este sentido es que la ruptura con su familia le llevó a tratar de

pagar una culpa imaginaria. En la primera parte de la novela lo que se advierte es el arrepentimiento y la necesidad de dialogar con otro metafísico. Ese Otro es Dios. Robinson no necesita de un templo o de rituales como la misa. La relación con su Dios es puramente interna. Todos sus actos están determinando por la voluntad divina.

También se advierte que hay una importante determinación social, es decir, la mente de Robinson está prefigurada por la ideología económica. Esto es lo que advirtió Marx cuando señalaba que el mito del robinsonismo consiste en pensar que un individuo puede sobrevivir sin un proceso social de producción. En efecto, la mente de Robinson sólo puede concebir una economía de autosuficiencia. Es así que todos sus esfuerzos serán encaminados en función de una eficiencia y una productividad individual. Su racionalidad le lleva a una visión puramente utilitarista y capitalista.

Ahora bien, ¿qué pasaría si en la actualidad alguien se encontrara en la misma situación que Robinson? Obviamente habría una diferencia marcada por el contexto. Es el caso de la película *Náufrago* de Robert Zemeckis donde por un accidente de avión el personaje (Chuc) se encuentra en una isla. En principio no sabe hacer nada. Parece que va a morir porque a pesar de ser un hombre del siglo XX, no tiene ni la más remota idea cómo sobrevivir. Tiene que pasar mucho tiempo hasta que aprende a hacer fuego. Su soledad es aterradora hasta que casualmente descubre un rostro (un Otro) que no es ningún Dios sino una pelota de golf común y corriente. Con él puede hablar y dialogar (después de haberle pintado una cara). En el fondo de su cueva aprende a pintar otros rostros humanos para sentirse acompañado.

En este personaje no sucede lo de Robinson que convierte a su isla en una fábrica. Aunque tiene la racionalidad capitalista no piensa en volverse sedentario. Para sobrevivir necesita desesperadamente de los otros y para ello no duda en escapar de la isla. Después de 4 años (no es casual este dato tomando en cuenta que más a Robinson se refiere al tiempo que estuvo en la isla el aventurero escocés Alejandro Selkirk, quién fue el que inspiró históricamente a Defoe) logra por fin construir una pequeña balsa y se lanza al mar después de haber perdido toda esperanza. Se puede decir que la diferencia con Robinson es que mientras en el contexto del siglo XVII mantenía una esperanza e incluso un ideal de

redención, el náufrago del siglo XX ya no cree en nada. Es un ser nihilista que prefiere vivir como los hombres ilusionados en la caverna de Platón. Los otros no son nada más que sombras o máscaras pero son suficientes para mantenerse a flote (es la visión el barroco como necesidad de un mundo ilusorio, aunque sea una simple pelota).

Cuando Chuc vuelve a la civilización sabe que ya no puede retomar su vida anterior (su mujer está casada con otro). Tampoco puede volver a su isla, que abandonó con la mayor tristeza. Se resigna a vivir en la ciudad sólo y sintiendo lo absurdo de todo, desde la manera en que el destino le puso a su alcance una simple pelota pero que le ayudó a salvarse. Sabe que un mundo hipertecnologizado, neobarroco como en su isla no hay ninguna voluntad divina. Todo es producto de la casualidad. Ni siquiera puede saber la causa del accidente de avión.

La versión de Michel Tournier

La versión de Michel Tournier *Viernes o los limbos del Pacífico* (Fin de siglo-CNCA. México, 1992) En la primera parte de la novela Robinson se caracteriza con los mismos tópicos que el personaje de Defoe. Cuando naufraga en la isla tiene que refugiarse en una cueva. Empieza a desarrollar sus instintos como base en su racionalidad práctica. Su mente capitalista le induce a acumular por acumular. La isla se va convirtiendo poco a poco en una fábrica. En la segunda parte aparece otro Robinson. Vislumbra tres etapas (las tres etapas de la ética de Spinoza):

- 1) Fase inferior, cuando se revuelca en el charco con los animales. No sale de su condición bestial (fase de los placeres pasivos y degradantes).
- 2) Cuando empieza a labrar la tierra. Es la etapa superior del trabajo. Robinson ya no se guía tanto por su individualismo capitalista sino más bien por el sentido general del trabajo como humanización. Aquí es donde vislumbra otra isla (que ya no es el espacio de la fábrica) sino un lugar más espiritual donde le permite comprender que no todo en la vida se reduce a lo económico, El trabajo le lleva a la religiosidad o contacto con algo trascendental. En el interior de una cueva descubre que puede tener

paz y sosiego cuando un rayo de luz penetra en la oscuridad. Aquí podemos ver como Robinson emerge de la oscuridad a la claridad para finalmente navegar en la luz solar.

- 3) En la tercera etapa cuando ya libre de las necesidades del cuerpo y de la naturaleza se convierte en un elemento lúdico fase de la pura contemplación religiosa y artística). Es cuando tiene conciencia de lo artístico. Pero no por sí mismo cuando gracias a la aparición de Viernes. Si bien este nuevo personaje emerge como en la novela de Daniel Defoe (cuando está a punto de ser sacrificado por sus compañeros para devorarlo es salvado por Robinson), sin embargo en la novela de Tournier es otro sustancial que le permite llegar a descubrir el juego como otra racionalidad simbólica. Primero ve que Viernes adopta su propia ser pero después toma conciencia que él también puede jugar a ser viernes. Así entre amo y esclavo se desarrolla una curiosa inversión donde el juego desemboca en el descubrimiento de un universo paralelo donde importan más no la utilidad ni el lucro sino el despilfarro y el goce a través de todos los sentidos. Esto equivale a volver un símbolo solar: “Pensó entonces en los atributos aéreos de los que Viernes se había ido rodeando sucesivamente (la flecha, el gran velero, el arpa eolia) y comprendió que un gran velero, esbelto y tan audazmente enjarcado como aquél, era la culminación triunfal: algo así como la apoteosis de aquella conquista del éter.” p. 253.

La metamorfosis de Robinson en Viernes también significa que el educador puede ser educado. Estamos entonces ante una revolución cultural. Ya no es la cultura europea que se impone a las otras culturas. Ahora estamos ante un proceso de interculturalidad donde el esclavo adquiere libertad y puede comunicar sus símbolos al lenguaje del conquistador. No por nada Tournier pensó dedicar su novela a los inmigrantes residentes en París. Ellos al igual que todos los proletarios urbanos algún día tendrán que hablar e imponer su lenguaje a los colonizadores franceses:

Nuestra sociedad de consumo descansa sobre ellos , ha posado sus nalgas gordas y blancas sobre ese pueblo de tez cetrina reducido al más absoluto silencio. Todos esos barrenderos, hombres de pico y pala, obreros, no tienen por supuesto nada que decirnos, nada que enseñarnos, y tienen mucho que aprender en nuestra escuela y en primer lugar aprender a hablar una lengua civilizada, la de Descartes, de Corneille y de Pasteur, adquirir

comportamientos educados, y sobre todo hacer que los estúpidos Robinsones que somos todos los olvidemos. P.237 Michel Tournier, *El viento perálito*, Alfaguara, Madrid, 1994.

La versión de J.M. Coetzee

Mientras que en la versión de Tournier percibimos a Robinson no como el que fatalmente se convierte en el Educador (mito de la superioridad de la cultura europea) sino en alguien que puede ser educado, en la novela *Foe* de Coetzee, percibimos no sólo que la relación de Robinson con Viernes puede ser una relación intercultural donde ambos pueden educarse, sino que incluso puede triunfar una racionalidad opuesta a la racionalidad instrumental.

En efecto, para ello Coetzee introduce una mujer (Susan Barton), que llega a la isla después de naufragar. Se encuentra con Robinson y Viernes. Convive con ellos, incluso se acuesta con Robinson pero no forman una familia. Ella trata de comprenderlo pero le resulta difícil puesto que solo ve en él a un fantasma o una especie de Sísifo que trabaja sin sentido. Con relación a Viernes percibe una gran distancia porque no éste no puede hablar (no tiene lengua ¿sinónimo de castración?). Pero en el relato de Coetzee lo importante no es la convivencia de los tres es una isla sino la vuelta a Londres (con Viernes) y su encuentro nada menos que ¡con Daniel Defoe! a quien le relata su aventura. La novela se convierte así en una especie de metanovela (literatura dentro de la literatura) donde el interés ya no reside en lo que se cuenta sino en cómo se cuenta. Susan tiene su propia versión entrando en una especie de conflicto con la versión de Defoe:

Enfrentémonos a aquello que más tememos, es decir, al hecho de que todos nosotros hayamos sido traídos al mundo desde órdenes distintos (y que ya hemos olvidado) por un prestidigitador al que desconocemos, de la misma forma que yo me he sacado de la manga, como usted dice, a esa hija suya y a la mujer que viene con ella, aunque le aseguro que no es así. p.182.

Lo que Susan le reprocha a Defoe no es sólo eso sino a que muchas otras cosas se ha sacado de la manga como inventarse el propio Robinson a o Viernes. Según la versión de Susan que conoció a ambos personalmente, la imagen del autor no corresponde al original. En este punto la novela desconcierta a los lectores porque ¿cómo es posible que un personaje que no existe en el guión del autor de repente le pide cuentas, como si no hubiera diferencias

entre la ficción y la historia? La mujer le dice a Defoe que ella conoció mejor a Robinson, que incluso se acostó con él. O sea que Susan quiere persuadir a los lectores que Robinson no fue un personaje ficticio sino que existió históricamente puesto que lo encontró casualmente en una isla. Pero para Coetzee esto no parece ser lo más importante en la novela. Claro, muchos otros autores ya se plantearon la discusión en torno al hecho de la ficción fuera más real que lo real (por ejemplo Borges). Lo original de Coetzee es la inversión que opera en los personajes, distanciándose más de Defoe. Así, mientras que Robinson queda relegado a un segundo plano (ya no importa lo que vivió o sintió o como murió) Viernes adquiere el principal protagonismo porque la mirada de Susan es hacia esa otra cultura dominada, muda y castrada, pero que sin embargo no deja de expresarse:

Comprendí por qué Viernes se pasaba el tiempo bailando sin parar: lo hacía para escapar, en cuerpo y en espíritu, de Newington y de Inglaterra, y también de mí. ¿Qué había de extraño en que a Viernes la vida a mi lado le pareciera una carga tan pesada como a mí me parecía con él? Mientras ambos estemos condenados a la compañía del otro, lo mejor, tal vez, es que bailemos, demos vueltas y nos transportemos a otro mundo. p. 142.

Este lenguaje de la danza es justamente la esencia de otra racionalidad no europea. En oposición al lenguaje hablado instrumental, Coetzee opone el lenguaje de la música y del baile. Es decir, lo que hace es oponer, frente al lenguaje de la razón, el lenguaje del barroco. Es Orfeo y Dionisio volviendo a la vida. En oposición a la lógica y al pensamiento tecnológico vemos en el lenguaje de Susan y Viernes un resurgimiento del lenguaje del cuerpo. Quizá no es casual que sea una mujer ¿de qué otra manera podría volverse a reivindicar hoy el lenguaje del barroco como el lenguaje reprimido de los sentimientos y las pasiones?

La versión de Julio Cortázar

En *Adios Robinson*, una breve pieza de teatro, Julio Cortázar cuenta la historia del regreso de Robinson y Viernes la isla de “Juan Fernández” (sabemos que así se llamaba entonces una pequeña isla no lejos de las costas chilenas. Fue ahí donde se cuenta que naufragó el personaje de donde se inspiró Defoe. Ese personaje era el aventurero escocés Alejandro

Seljkirk). Tanto el contexto como la época han variado mucho. Ahora la isla es una especie de Cancún, es decir, ya no la isla paradisíaca sino el lugar turístico totalmente comercializado al extremo de que Viernes se siente un playboy: “Esta es una ciudad como cualquier otra. Esta noche vendrá a buscarme para ir de juerga. Dicen que las mujeres tienen una predilección por los pulgares largos, ya veremos.” Julio Cortázar, *Adios Robinson y otras piezas breves*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 157.

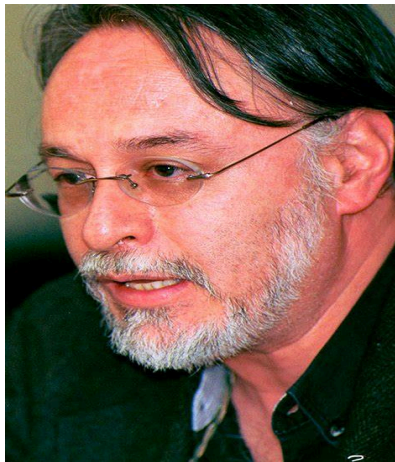
Obviamente “los pulgares largos” son de él. Viernes se siente preferido por sus rasgos tercermundistas. La isla está superpoblándose. Tiene más de dos millones de habitantes y el gobierno está controlando la natalidad. Robinson le dice que en Londres no se sentía bien porque veía a las personas aisladas unas de otras. Vino a su querida isla con la esperanza de encontrarse con otros para “sonreírse y hablarse y estar cerca y hacer cosas juntos”. Creía que el libro (*Robinson Crusoe*) habría servido para algo, es decir, para mostrar a la gente el miedo a la soledad y la hermosura del estar en sociedad. En realidad dicho libro no ha tenido ninguna utilidad y Robinson se siente frustrado. Creyendo reencontrarse regresó para estar otra vez en su misma soledad. Además tiene que soportar que Viernes sea quien le eche la culpa de esto a él mismo.

Lo interesante de esta versión de Cortázar, además de que nos muestra a un Robinson que es recibido en su isla como una estrella de Hollywood, también nos muestra a un Viernes diferente. Ya no es un caníbal que debe ser civilizado. Por el contrario, señala que lo que admira ahora de él es aquello que, justamente, le queda de caníbal. Lo que aprecia ahora es todo menos su rostro cristianizado. En otras palabras, Cortázar está invirtiendo la imagen de lo europeo y lo no europeo. En el nuevo contexto globalizado lo que tiene más valor es el salvaje interior. Viernes es nuevamente el protagonista principal, aunque a diferencia de Coetzee, no está mudo y castrado, sino que más bien está suelta su lengua y su cuerpo (quizá demasiado). Esto es lógico si tenemos en cuenta que después de la descolonización y en un contexto multicultural donde se puede mercantilizar la diferencia cultural, el exotismo de Viernes se vuelve un gran negocio: “Ese Viernes agradecido y fiel, aprendiendo a vestirse, a comer con cubiertos y a hablar en inglés, parecería que es él quien hubiera debido salvar a Robinson Crusoe de la soledad”.

Por su parte, Robinson está totalmente arrepentido. Lo que creía que era una labor de salvación, en realidad se volvió lo contrario. Se perdió el salvaje interior, aquél que podía redimir el consumismo: “No te hablo de mi cuerpo, sino de mi historia, Viernes, y es ahí donde me equivoqué contigo, cuando pretendí hacerte entrar en la historia, la nuestra por supuesto, la de la gran Europa y muy especialmente la de la grande Albión.*(Ríe irónicamente)*”.

DAVID HUERTA

Escritor, poeta, toda su obra y su vida estuvo entregada al barroco como estilo artístico y filosófico.



“Un día estaré en Armenia, en Eriván. Iré al Ararat a buscar las astillas del Arca y la montaña me tendrá devorándome. Iré al Himalaya, estaré una vez más en los montes azules, recogeré orquídeas para tus manos de niña, flores de agua y un pedazo del resplandor húmedo, afilado, que veré luego en tu cabello mientras desnuda vayas tocándome bajo la noche interminable”

David Huerta

Mientras estoy desempacando mi maleta después de un largo viaje a Bolivia, me llega la noticia del fallecimiento de David Huerta, gran poeta mexicano. Recuerdo los días en que le conocí en su taller literario, en los lejanos años 80. Me impresionaba su sencillez. A veces lo encontraba en la cineteca o en la facultad de Filosofía de la UNAM. Hablábamos de cine o de hechos sociales cotidianos, de los desaparecidos y la represión social. Recuerdo que

escribió un hermoso poema sobre Ayotzinapa. Imposible no recordar su participación en las luchas sociales.

Aunque tenía un inmenso conocimiento sobre la literatura universal y latinoamericana siempre era modesto. Yo buscaba con avidez todo lo que publicaba.

Aprendí de su amistad y de su enorme conocimiento de los grandes autores barrocos. ¡Y qué decir de sus propios poemas! A través de ellos vivimos momentos de éxtasis, de melancolía, nostalgia o de resignación ante lo irremediable. Sin duda David Huerta fue uno de los mejores poetas y pensadores latinoamericanos. Cuando salgo de viaje empaco siempre alguno de sus libros, así me siento bien acompañado.



LEONARDO PADURA

Casi todas las novelas de este escritor nos describen la realidad actual de Cuba mejor que los libros de historia o de política. Aquí se siente una vez más la superioridad de la literatura para comprender los conflictos humanos desde la configuración de personajes que resultan emblemáticos. La primera novela que leímos de él fue *El hombre que amaba a los perros*, que trata del asesinato de Trotsky por Ramón Mercader, principalmente motivado por su adhesión a Stalin. Aunque ya se sabía toda esta infame historia, Padura acabó revelándonos nuevos detalles en torno de la relación de Mercader con su madre (una furibunda estalinista que sin duda influyó en él), o sobre lo que sucedía al interior del gobierno de Fidel Castro. Todo esto no se sabía sino hasta después de las revelaciones de la Perestroika, cuando cayó la Unión

Soviética. La novela de Padura, sin ser un documento histórico nos revela verdades que sólo trazadas metafóricamente nos permite imaginarlo todo.

Después leímos las novelas sobre el detective Mario Conde, que con pelos y señales nos muestra las transas y complicadísimas redes de funcionamiento político. Con absoluta crudeza retrata los vínculos del poder con el narcotráfico.

Cuatro estaciones en La Habana es una serie televisiva basada en novelas policiales de Padura (*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*) que trata de la realidad cubana con una mirada fresca, irónica y bastante crítica. La serie se compone de cuatro episodios que tienen un común denominador: el género de la novela policial. Hay crímenes que el detective Mario Conde (excelentemente encarnado por Jorge Perugorria) debe resolver.



Lo interesante de esta serie es que no se trata de imitar el género policial al estilo *hollywoodense*. El formato sólo es un pretexto para hablar de ciertos temas prohibidos. Así, el primer episodio aborda el tema del tráfico de drogas en una escuela cubana, algo nunca visto hasta ahora. El segundo episodio trata de la corrupción de un alto dirigente asociado a una empresa japonesa. El tercer episodio trata del asesinato de un homosexual que amenaza a su padre con denunciar su fingido pasado revolucionario. Y finalmente el último episodio intenta mostrar el retorno al autoritarismo de los burócratas del partido para ocultar sus transas y sus crímenes. El pobre detective es dado de baja como si de esa manera se quisiera evitar las tormentas políticas.

La serie es muy divertida, contiene bellas escenas de la ciudad de La Habana, con todas sus contradicciones, desde sus barrios pobres en ruinas hasta las mansiones de los

nuevos ricos. Leonardo Padura a través del detective Mario Conde retrata los problemas de su generación. Así, dice que él es “machista leninista”, no deja de ser adorador de los Rolling Stones. Con sus amigos rocanroleros pasa las noches bebiendo alcohol hasta salir volando bien persas.

Llama la atención la libertad como que se tratan los problemas sociales y políticos, mismos que pocos autores intentaron abordar pero fueron censurados, por ejemplo Reinaldo Arenas o Guillermo Cabrera Infante. Aquí reaparecen los fantasmas de Lezama Lima y Virgilio Piñeira. Pero estas reapariciones son sólo guiños literarios. No es que haya desaparecido la censura. Vale la pena leer estas novelas (y por lo menos ver la serie) ya que nos ofrece una nueva mirada a una sociedad que nunca salió del subdesarrollo y que sigue siendo “machista leninista”.

Como polvo en el viento, así se llama una de sus últimas novelas que trata de un grupo de amigos que con el paso de tiempo se va desintegrando como la ciudad o el país. La novela comienza en los años de 1970 cuando los amigos pasan su juventud llenos de esperanzas e ideales. Quieren ser parte de la nueva sociedad por lo que no dudan en demostrar su fidelidad y obediencia. Poco a poco la realidad va matando de manera trágica esos ideales. Las utopías se van transformando en pesadas piedras que terminan por catapultar sus esperanzas.

El grupo estaba compuesto por Bernardo y su mujer Elisa; otra pareja; Darío y Clara, Irving, Horacio (un doctor en física) Fabio, Liuba y Walter (un pintor que estudió en la ex Unión Soviética y acaba suicidándose por no poder salir de un enredo entre narcotraficantes). En esos años juveniles el grupo se reunía y festejaba con alborozo sus encuentros hasta que se dan cuenta de que Elisa aparece embarazada no se sabe por quién. El grupo se resquebraja por el miedo ante la posibilidad de que hubiera un espía entre ellos (en realidad nunca lo hubo, sólo se inventaron a un fantasma). Las sospechas recaían sobre Horacio que no negó haber tenido relaciones con Elisa. Así viven los años 80 hasta que el país presenta graves síntomas de descomposición económica y política. No queda más que irse del país. El primero en irse es Darío abandonando a Clara y a sus hijos. Le siguen Horacio e Irving. En los años de 1990, algunos retornan al país pero sólo para encontrar ruinas y cadáveres.

Toda la historia de este grupito de amigos se describe con un trazo panorámico donde no falta la ironía o el sarcasmo (quizá a la manera barroca como en la picaresca del siglo XVII). Por ejemplo cuando los amigos, antes ateos, acaban yendo a la iglesia o como Elisa

quien totalmente renegada de su origen cubano acaba amando a los caballos, mientras su hija educada en Estados Unidos decide estudiar historia de Cuba y volver al país. Lo que nos muestra Padura son paradojas entre los hijos y los padres (el hijo de Clara que le dice que no quiere ser ingeniera como ella porque como todos los profesionales cubanos ganan menos de 30 dólares al mes y prefiere irse del país).

La novela también se podría caracterizar como barroca en la medida en que nos presenta mezclas de identidades. Ya no se sabe que es ser cubano ¿tal vez un catatán como Darío). Ya no estamos antes esas narrativas donde únicamente se planteaba la vieja oposición entre cubanos y gringos, Ahora todo es más complejo como Elisa que se ha vuelto budista y cree en las reencarnaciones. La vida actual de los que se fueron o se quedaron se confunden y no se sabe ya que es mejor o peor. Lo que antes era visto desde el malecón de la Habana como un paraíso ahora es un infierno No hay diferencia entre salir al exilio o quedarse en medio de las ruinas y la descomposición total del país.

Hay una visión filosófica barroca en Padura en la medida en que al tiempo de mostrar el triunfo de la muerte no deja de atisbar pequeñas esperanzas como el relativo bienestar (“peor viven los haitianos”) que trajo la apertura a la libre empresa. Hay dinero que circula y ayuda a sobrellevar la crisis, aunque prevalece la falta de libertad. Quizá por eso la novela tiene por título *Como polvo en el viento* (en clara alusión al bello poema de Quevedo sobre el polvo enamorado como el amor que pervive eternamente: “Amor constante más allá de la muerte”).

BOLÍVAR ECHEVERRÍA



En México las expresiones más altas del barroco son la obra de Sor Juana y la capilla del Rosario en Puebla. Pero no se reduce a un estilo artístico sino que abarca a toda la cultura. Al igual que en Bolivia y los países andinos, el barroco está en las fiestas, rituales, mitos, creencias, hábitos y costumbres. Se trata más que todo de un modo de ser colectivo gozoso, un comportamiento de resistencia basado en la imaginación creadora, el cuidado del cuerpo, de la naturaleza y de todo lo sensible. Quizá por esto hay y sigue habiendo un creciente interés sobre el barroco latinoamericano como otra forma de organización social frente a la crisis de la modernidad capitalista.

Uno de los filósofos que nos han hecho comprender más este barroco latinoamericano fue Bolívar Echeverría.

A Bolívar lo conocí a principios de 1980 cuando iniciaba mis estudios de filosofía en la UNAM. Asistí a sus cursos y seminarios tomando nota sin atreverme a preguntar o formularle algunos comentarios. En realidad nadie se atrevía a interrumpirlo. Tenía un aspecto severo que nos inhibía a todos. Algunos años después descubrí que, detrás de su aspecto, Bolívar era una persona afable y accesible. Por esos años yo me reunía los días domingo al mediodía con Adolfo Sánchez Vázquez en la cafetería de la librería Gandhi. Por ahí comencé a ver y platicar con Bolívar que aparecía de vez en cuando. Posteriormente me encontraba con él en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras.

Ya corrían los años de 1990. Hablábamos de los problemas del marxismo, después del derrumbe del “socialismo real”. Con otros profesores tuvimos la idea de desarrollar un seminario sobre estos problemas. Bolívar asistía puntualmente insistiendo que a pesar de lo sucedía (el abandono del paradigma marxista) había que seguir pensando desde ese enfoque. Era preocupante que en la propia facultad se eliminaba progresivamente las materias de filosofía de Marx.

Ya por los años cercanos al 2000 Bolívar había publicado sus libros sobre el ethos barroco. Estos libros me llamaron mucho la atención. Un día me reuní con él para preguntarle algunas cosas que no comprendía. Después de oírle, me di cuenta de que yo no sólo tenía una laguna sino un océano. Devoré todo lo que encontré sobre el tema. Con Elizabeth busqué bibliografía sobre el mestizaje del siglo XVII. Juntos leímos la literatura de la Nueva España.

Cuando creíamos estar más preparados nos volvimos a reunir con Bolívar pero nuevamente nos sorprendió su amplísimo conocimiento sobre el barroco español y latinoamericano.

Así pasaron muchos años pero yo ya estaba metido en la filosofía barroca. Un día me llamaron de la revista *Diánoia* de la UNAM para solicitarme un artículo sobre el pensamiento de Bolívar. Al principio me negué porque no me sentía en condiciones; le comenté la idea a Bolívar y me sugirió aceptar porque la revista al parecer quería abrirse. Mi artículo se publicó junto con la respuesta de Bolívar. Quizá Bolívar tenía curiosidad sobre el efecto de sus ideas. La verdad es que en México había poco debate filosófico. Yo creía sinceramente que lo que Bolívar estaba planteando era muy importante para la reformulación de la filosofía mexicana y latinoamericana.

Otro día me llamaron de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM para invitarme a un seminario sobre Barroco y posmodernidad con la presencia de Jean Baudrillard y Michael Maffesoli. Me extrañó que la invitación fuera para presentarme como como ponente. Cuando asistí a este seminario ví que, entre los organizadores, aparecía el nombre de Bolívar Echeverría. Cuando discutimos con Baudrillard me dí cuenta de que me había formado de él una falsa imagen. En vez del terrible filósofo posmoderno nihilista y conservador, me encontré con un filósofo muy amable que reivindicaba el barroco como la única filosofía esperanzadora (pocos meses después me enteré con tristeza de su fallecimiento).

Igualmente Maffesoli expresaba su entusiasmo por el barroco latinoamericano. Me convencí de que Bolívar tenía razón al subrayar la necesidad de dar un viraje radical en el ethos barroco como clave de la refundación de la filosofía en general. Si en Europa se retomaba el barroco ¿por qué en América Latina no podíamos hacerlo con mayor razón, puesto que teníamos antecedentes como la obra de Sor Juana o de Lezama Lima? Cuando se trataba de postular otras formas de racionalidad, debíamos buscar en nuestros países donde habían tradiciones culturales basadas no en la mente sino en el cuerpo, en las pasiones y en los mitos.

En el Congreso Nacional de Filosofía en Puebla me volví a encontrar con Bolívar. Como viejos amigos platicamos caminando por las callecitas bromeando y planeando

investigar otros temas. Me contó entonces que se encontraba trabajando en la elaboración de un nuevo libro sobre el ethos romántico. Decía que estaba preocupado por la inminencia de un desastre de proporción mundial. Se refería al efecto del neoliberalismo que, como una nueva fase del capitalismo posmoderno, estaba causando estragos en todas partes.

Cuando Bolívar Echeverría se encontraba en su momento más alto de creatividad, me estremeció el impacto de su repentino fallecimiento. Era el 5 de junio de 2010. En ese momento tenía 69 años y se esperaba que podía todavía producir mucho más. No puedo dejar de evocar las ideas que desarrollaba en sus últimos libros.

En su libro *Modernidad y blanquitud*, Bolívar nos ofrecía una visión más completa de lo que entendía el ethos barroco como una modernidad alternativa. Destacaba la idea de que el mestizaje barroco no debe confundirse con el criollismo, error de la mayoría de los historiadores mexicanos. Este error estaría en la ubicación que se hace del nuevo sujeto que emerge en el choque de los españoles con los indígenas. No se trata de la figura del “criollo novohispano” (se toma por tal figura a la que solo es reflejo de ella) Esto significa que es la nueva identidad histórica de los indígenas mestizados la que se mimetiza en la identidad criolla.

Según Bolívar lo que se observa cada día con mayor intensidad es la imposición de la ideología racial blanca como lo que constituye la “verdadera modernidad”. Pero como ideología no convence porque responde únicamente al proyecto neoliberal que a su vez se consustancializa con la “modernidad americana”.

¿Y qué es la “modernidad americana”? Se trata del modelo estadounidense que, como modelo económico triunfante a nivel universal, se impone con base en la reducción de lo humano a simple mercancía. Para esta modernidad la verdadera realidad es aquella utopía como la ciudad de Las Vegas donde a raíz de una gran artificialidad se invierte el día y la noche. En ese mundo luminoso el placer se confunde mágicamente con la ganancia fácil. Esta modernidad americana se expande a nivel mundial como un gran casino y bazar electrónico. Lo preocupante de esto es que para los países latinoamericanos esta utopía se presenta como un destino ineluctable.

Bolívar vincula esta modernidad con el problema racial. El éxito de este modelo mercantil se debe a la aceptación sumisa de los ideales de la raza blanca. Estos ideales se

expresan en la ideología fascista cuando el arte oficial en Alemania durante los años de 1930 enaltecía los mitos de la pureza aria, de la virilidad y del trabajo físico productivo. Para fundamentar esta idea, el autor ejemplifica con su trabajo “Imágenes de blanquitud” una serie de representaciones muy populares en la época nazi. Es interesante como Bolívar Echeverría realiza una analogía entre lo sucedido en aquella época con lo que sucede en la actualidad. Igualmente nos encontramos con el resurgimiento de la “blanquitud” pero no se trata de una cuestión vinculada únicamente a aspectos puramente biológicos sino más bien de un proceso ideológico inseparable del proceso económico de destrucción progresiva de lo humano. Esta es la devastación interminable operada por la lógica mercantil.

Esta idea no se reduce a la descripción de la nueva forma de dominación ideológica (el mito de la blanquitud como sinónimo de modernidad y progreso), sino que plantea preguntas bastante críticas: “¿la historia es en verdad, como los medios de comunicación no se cansan de inducirnos a creer, algo que viene ya hecho por las circunstancias dadas? ¿El progreso de la modernidad capitalista es un destino ineluctable dentro del cual nacimos y en el que igualmente moriremos? ¿Es imparable la devastación de lo natural y de lo humano que viene con ese progreso y que vemos avanzar sin obstáculos? ¿Se trata únicamente de que, quien pueda, encuentre en ella un "nicho de bienestar-" mientras termina el proceso?” (*Modernidad y blanquitud*, pág.175.)

En este libro encontramos ensayos y artículos relacionados con el arte y la estética que aportan mucho a la crítica del capitalismo (meditaciones profundas sobre la obra filosófica de Sartre y Walter Benjamin). Y tampoco faltan reflexiones sobre el barroquismo y la modernidad de los mexicanos.

Bolívar Echeverría ha sido uno de los pocos filósofos que en verdad pensaban nuestra realidad histórica. Y estos pensamientos son indispensables si queremos rechazar la idea del capitalismo como nuestro único destino. Bolívar nos interpela para no morirnos cada uno cómodamente instalados en nuestro “nicho de bienestar”. Otra modernidad es posible y esa modernidad puede llamarse barroca, lo importante es no renunciar a construir otro mundo.

En otro de sus libros: *Vuelta de siglo* (2006) hizo importantes matices. Uno de estos matices se relaciona con la idea del desarrollo y la crisis de la modernidad capitalista. En la medida en que la modernidad fue un proyecto europeo capitalista, estuvo marcado por una contradicción interna, entre la enajenación y el desarrollo de la libertad. Así, la modernidad

capitalista fue un proceso ambiguo. Su tendencia al progreso se debió a la barbarie. Esto significa que los beneficios para la clase burguesa dependieron de la explotación de los países colonizados. La conciencia europea moderna, como resultado del colonialismo ocasionó una grave conciencia de culpa, pero hasta hoy los países europeos no la reconocen y por el contrario, tienden a repetir con la consiguiente reafirmación de su voluntad de reincidencia. Bolívar Echeverría estaba subrayando aquí el problema de la necesidad de ubicar los problemas de la cultura en la coyuntura histórica actual como voluntad de reincidencia.

En *Vuelta de siglo*, Bolívar Echeverría ha realizado otra matización importante que supera su inicial apego a las tesis frankfurtianas. Al concentrarse en los problemas del multiculturalismo latinoamericano señala que hay una creciente represión por efecto del neocolonialismo europeo y estadounidense. De la misma manera que hubo un sistema de *apartheid* en el caso sudafricano, Bolívar subraya que en América Latina existe el mismo proceso de discriminación de los indígenas bajo el argumento de que "no son civilizados", lo que equivale a decir que no son productivos para el capitalismo neoliberal. De tal manera que la marginación y la exclusión siguen siendo rasgos que impiden un desarrollo de la modernidad acorde con las necesidades de nuestros pueblos. Para Bolívar, el concepto de *ethos barroco* ya no se reduce a las condiciones históricas del siglo XVII sino que se extiende a las condiciones actuales. Estamos ante otro modo de percibir la realidad ya no como correspondencia de un concepto a la cosa, sino más bien como ironía porque de lo que se trata es de resaltar el carácter festivo y el poder de lo imaginario, frente a la racionalidad instrumental, neoliberal, puramente pragmática y eficientista.

El concepto de *ethos barroco* como fiesta y derroche parece adquirir nueva vigencia por el contexto posmoderno que obliga a buscar salidas políticas radicales frente a la globalización. La crítica radical al neoliberalismo en América Latina asume la forma de parodia del consumismo. Frente a la cultura de la muerte, Bolívar subraya una vez más la cultura de la vida. Esto puede llevarnos a fundamentar una filosofía revolucionaria en la medida en que se anula la racionalidad capitalista como única alternativa económica de la modernidad.

ENRIQUE DUSSEL



5 de noviembre de 2023. Un amanecer frío. Todavía estás medio dormido hasta que te despierta la voz chillona de Aristegui diciendo que falleció Enrique Dussel. ¿Qué? ¿cuando? ¿cómo? ¿de qué? Sientes que te dan una patada en la cara. No, no puede ser ¿cuándo fue la última vez que lo viste? Fue antes de la pandemia cuando fuiste a presentar un libro a la Facultad de Filosofía y Letras.

Sí, no puedes olvidar ese día porque cuando entraste a la Facultad después de muchos años de alejamiento te extrañó cómo había cambiado. En vez de aquel lugar cálido, que había sido tu segunda casa, ahora te encontrabas ante un edificio reacondicionado con vallas, controles y rejas ¿y la cafetería donde se quedaban a platicar toda la noche hasta que los corrían? ¿Y eso o aquello? ¿cómo podían haber desaparecido tan rápido?

¿Y aquellos auditorios que nos enardecían y alborotaban cuando llegaban gentes como Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Sánchez Vázquez o Bolívar Echeverría? No son las vallas, las rejas, las paredes o los auditorios abandonados los que te causan esa sensación de incomodidad sino la ausencia de esos maestros. Estás desconcertado, ves muchas caras pero no reconoces a nadie. Pero de pronto, como saliendo de la nada, aparece Dussel con su sonrisa de oreja a oreja ¡oh! ¡qué sorpresa! ¡qué alegría! Se funden en un abrazo ¿cómo estás Enrique? ¡qué bueno verte!...

Esa fue la última vez que lo viste. Ahora te cuesta aceptar que se fue. Y ahora en este frío en un día de noviembre, cuando ya te disponías a viajar al Congreso de Filosofía en Guanajuato, te llega esta noticia como un rayo que te parte el alma. Mientras te tomas un café fuerte para no dejarte invadir por la tristeza, se te van las ganas de viajar. Seguro que en la bella ciudad de Guanajuato sólo te vas a deprimir más.

Bueno, está bien, mejor quedarte en casa ¿pero que vas a hacer? No puedes leer ni concentrarte en nada. Tal vez lo mejor es tratar de comprender por qué te afecta la partida de Dussel. Es que no solo fue uno de aquellos que más te ayudaron a formarte sino también un amigo con el que compartiste una gran cantidad de cosas a lo largo de más de 30 años. Imposible olvidar a quien, junto con otros maestros, te impulsaron a ser lo que hoy eres. Como no estuviste a su lado en sus últimos momentos, no pudiste despedirte.

Lo que quizá necesitas ahora es tratar de despedirte aunque sea con unas pocas palabras para que no te quedes con ese nudo en la garganta.

Sí, sí, lo mejor es no salir de casa, tranquilizarte y dejarte llevar por el remolino de los gratos y felices recuerdos.

El primer recuerdo que te llega es cuando, empezando la universidad en tu ciudad natal, veías los libros de Dussel en las vitrinas de las librerías. Se te hacía agua la boca de ver sólo sus títulos: *Filosofía de la liberación*, *Ética de la liberación*, *Política de la liberación*, *Erótica y estética de la liberación* ¿qué era esto? De inmediato te clavaste en la lectura. No era muy difícil entenderlo; lo que decía era que había que hacer filosofía desde la realidad que nos rodea. En vez de repetir otras filosofías había que crear categorías propias. Eso era lo que te cautivó. Lo que no imaginabas, ni en sueños, era que un día íbas a conocerlo personalmente; asistir a sus clases, ser uno de sus alumnos más asiduos y al final un amigo.

¿Cómo sucedió todo esto? Tienes que recordar que en cierto momento de tu vida entre 1978 y 1982, por esas cosas extrañas de la vida, como el ineludible destino que te esperaba, entraste a la UNAM. No podías creer que ahí daba clases Enrique Dussel. Hablaba de *El Capital* de Marx y de la filosofía del derecho de Hegel. Bueno, la cosa es que te metiste y durante muchos años pudiste escucharle, hablar y dialogar con él.

Un día, Dussel te invitó a su casa a seguir platicando y elaborar trabajos para presentar en eventos académicos que le encantaba organizar. Se trataba de discutir con otros filósofos como Karl Otto Apel o Gianni Vattimo. Era muy riguroso y exigente. Te acuerdas cuando te hizo rehacer tu artículo “La filosofía del barroco” más de 10 veces. Ya te ibas a rendir y de pronto te dijo: “¡ya quedó bien así! ¡Ya no le hagas nada más!”
<https://samuelarriaranhome.wpcomstaging.com/.../la.../>

A la casa de Dussel (mejor dicho, a su departamento) venían muchos alumnos como Juan José Bautista, que llegó a ser su Profesor Adjunto. A él le animaba a viajar a los grandes

archivos y bibliotecas de Europa, como el de Amsterdam que tenía entre sus tesoros las cuatro redacciones de *El Capital* de Marx. No sé si alcanzó hacer este viaje, pero lo que sé es que escribió un excelente libro ([*¿Qué significa pensar desde América Latina?*](#)) con el que ganó el Premio Libertador al Pensamiento Crítico, uno de los más altos reconocimientos a los pensadores latinoamericanos. Para celebrar este premio Dussel realizó un acto académico en la UNAM. En este acto se le veía feliz y orgulloso de lo que había logrado uno de sus muchos discípulos.

Tú te quedaste en México ¿para qué irse a otro país si aquí podías estar mejor? Obtuviste tu tiempo completo en la Universidad Pedagógica Nacional y desde ahí te dedicaste a la elaboración de una hermenéutica orientada por la línea de una pedagogía emancipatoria complementaria con la filosofía y la ética de la liberación de Dussel.

Así pues ¿cómo no tenerle gratitud a quien generosamente no sólo te acogió en sus clases, en su casa, sino que además te dio todo su apoyo para desarrollar tu trabajo? Gracias a él pudiste comprender que podías hacer tu propio camino, lejos del academicismo estéril y de la pura especulación y repetición de conceptos ajenos. De lo que se trataba entonces era de crear categorías filosóficas propias para pensar y transformar la realidad de América Latina.

Enrique Dussel, fue uno de los más importantes pensadores latinoamericanos. ¿Por qué fue importante? ¿cuáles fueron sus aportes y contribuciones filosóficas? Lo que aportó fue sin duda un rechazo radical al eurocentrismo, una crítica de la modernidad capitalista neoliberal, además de la fundamentación de una alternativa de modernidad liberadora desde la visión de los vencidos. Igual que otros filósofos como Bolívar Echeverría, las preguntas que se planteó Enrique Dussel fueron las siguientes: ¿qué es la modernidad?, ¿cuál es su origen?, ¿cómo se relaciona con la globalización y el neoliberalismo?, ¿hay una sola modernidad o varias? Quizá el problema no sea tanto negar que la modernidad tenga su origen histórico en el siglo XVI, antes o después. Se puede aceptar cualquier propuesta cronológica y valorar sus argumentos, pero siempre quedará la duda si ésa es la manera correcta de plantear la cuestión. El problema puede estar en otra parte. Tal vez más que un asunto de cronología, sea más bien de **cómo interpretar** la historia.

Según Enrique Dussel, habría dos paradigmas al respecto: 1) El “eurocéntrico”, que establece que, a partir de una superioridad cultural intrínseca, Europa se expande en la Edad Moderna debido a su fuerza tecnológica, militar, política y religiosa; 2) El “no eurocéntrico”, que sostiene que la modernidad es la cultura del centro del sistema mundo y que no es más que el “resultado de la gestión de esa centralidad”. Según este paradigma, no hay ni puede haber una superioridad intrínseca de Europa, ya que nunca fue una realidad independiente. Esa cultura sólo es una parte del sistema que se desarrolló desde 1492. Comienza a ser un centro a partir de su referencia con la periferia, es decir, cuando España desarrolla su proceso de colonización que coincide con la conformación de Europa como el eje de un sistema mundial.

Mientras que el primer paradigma corresponde a la manera tradicional de entender la historia del mundo como si fuera la historia de Europa, el segundo nos permite ubicarnos en la perspectiva de los vencidos. Por supuesto que esta manera de plantear el problema es más convincente en relación con otros enfoques que únicamente pueden aceptar que culturas diferentes de Europa puedan mezclarse y transformarse a condición de volverse europeas. Hay un presupuesto ideológico en ello, ya que parte de la premisa de la superioridad intrínseca de su cultura. Podemos entonces distanciarnos de estos enfoques de la modernidad y criticarlos como eurocéntricos. Una primera contribución de Enrique Dussel (de necesaria consideración para el desarrollo de una modernidad liberadora) reside entonces en este importante señalamiento: necesitamos otra interpretación de la historia que no se identifique con el eurocentrismo.

¿Cómo sería la historia desde la visión de los vencidos? Antes del Renacimiento había una interacción cultural donde todavía Europa no cumplía el papel central. En aquella época se mezclaban el mundo del África negra, el mundo mesopotámico, persa, helénico, musulmán y finalmente el occidental (que se explica por la interacción de varias culturas). Casi toda la cultura europea no se explicaría sin esta vertiente de cultura oriental. De la misma manera advertimos que Grecia y el mundo mediterráneo no son, ni nunca fueron, propiamente occidentales, sino más bien de Oriente. Por esta razón, es comprensible el

argumento de Dussel en sentido de que Europa no es más que el simple resultado de la interconexión con otras culturas o civilizaciones. Vista desde esta perspectiva, la historia de la humanidad no se reduce a la historia occidental; no habría que pensar en la existencia de una sola Europa, sino de varias (no es lo mismo la Europa germana que la del mediterráneo). Hay una parte que corresponde a la cultura del norte (Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda), en donde no se ha desarrollado tanto el catolicismo, sino el protestantismo. En cambio, la Europa del sur a la que pertenecen las naciones del mediterráneo (Italia, Grecia, España) tiene otras características culturales por derivar en mayor medida del mundo oriental. Esto explica que los turcos durante siglos estuvieran en Venecia. De la misma manera se puede entender la presencia duradera de los árabes en España. Tanto los turcos como los árabes, al conquistar la parte occidental de Europa, fueron en realidad los que crearon lo que hoy llamamos Europa (que no es otra cosa que un producto del mestizaje con los pueblos originarios como los arios, germanos o los romanos). La centralidad europea no es entonces el resultado de una superioridad innata acumulada sobre las otras culturas, sino que es el efecto —según Dussel— del simple hecho del descubrimiento, conquista, colonización e integración, hecho que le dará ventaja a Europa con relación al mundo otomano musulmán, la India y China. Con la conquista y colonización de Amerindia se crea la primera periferia para Europa, de manera tal que conforma “la primera estructura fundamental de la modernidad”. A esta modernidad corresponde una actitud de afirmación desarrollista que se autoconcibe como un fenómeno exclusivamente europeo.

Para Dussel habría una segunda modernidad que consistiría en una negación de la primera, ya que se formula desde la periferia rechazando la dominación y la exclusión. Sería algo así como una modernidad liberadora o una “filosofía de la liberación”. Lo que determina el carácter liberador y la necesidad de una *segunda modernidad*, no la modernidad como “encubrimiento del otro”, es justamente esta situación histórica de haber padecido el mal, el dolor y la privación de la vida. De manera tal que la *realidad de ser victimado* por el capitalismo periférico (en la fase actual de la globalización del capitalismo mundial) no es un hecho inmediato, sino un hecho masivo y colectivo: gran parte de la humanidad es víctima de la dominación.

Las contribuciones filosóficas de Enrique Dussel son importantes, ya que nos permiten considerar la necesidad de una crítica al eurocentrismo y al tipo de modernidad que nos impone el capitalismo neoliberal que únicamente produce exclusión, desempleo y extrema pobreza. También es indispensable rescatar su concepción de una modernidad alternativa. ¿Por qué habría que rescatarla? La insistencia de Dussel en no repetir la experiencia de la modernidad occidental reside en el hecho de que en América Latina existen pueblos con tradiciones diversas. Frente al desarrollo de la modernidad capitalista globalizadora, que impulsa la homogeneidad y el avasallamiento de la diversidad en nombre de un “sistema democrático”, hace falta pensar en otra forma de modernidad basada en las expresiones culturales locales. La forma en que Dussel define el presente y el futuro sugiere que todavía hay alternativa. Tal manera de plantear una alternativa posible constituye una tarea urgente para la filosofía latinoamericana. Se puede desarrollar una praxis revolucionaria, lejos del academicismo estéril y de la pura especulación abstracta. De lo que se trata entonces es de pensar y crear categorías filosóficas para transformar la realidad de los pueblos de América Latina.

El barroco latinoamericano

Samuel Arriarán

El barroco halla su justo fundamento en ser entendido como el símbolo adecuado para indicar un modo particular de novedad histórica de la forma. Precisamente en esta esencia suya resueltamente histórica, la forma encuentra los motivos de una típica y propia universalidad (Luciano Anceschi, *La idea del Barroco*).

¿Se puede fundamentar un concepto del barroco latinoamericano? La tarea podría parecer absurda pero no la es. Habría que repensar este problema a partir de la actual revisión historiográfica del proceso de la colonización y particularmente del complejo desarrollo de las religiones y de los mitos. Hay un aspecto ambiguo en el concepto católico-occidental de imagen-símbolo. Los discursos oficiales nos remiten siempre al Renacimiento. Por ejemplo, cuando Hernán Cortés explicaba a los indígenas que la imagen representaba algo que se encuentra en otro lugar (como espejo de una realidad sensible o como un signo visible que remite a lo divino invisible). Pero existe otro concepto popular en el que la imagen no funciona según la lógica de la mimesis ya que es considerada como una presencia y una manifestación directa de lo divino” (Petra Schumm (ed.) *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Ed.Vervuert -Iberoamericana, Madrid, 1998. p.366).

El primer concepto remite a la política de la Contrarreforma en Europa que trataba de combatir la idolatría de las imágenes. En América Latina sucedió algo contradictorio. Entre 1550 y 1650 hay una política clandestina que ocasiona que la imagen barroca sea un objeto que vive, una cosa que habla. Esto se debe a que el barroco que viene de afuera confluye con la tradición indígena del *ixiptla*. Tanto es así que el símbolo funciona actualizando una extraña fuerza infundida en el objeto. No distingue la esencia divina y su soporte material. La distinción entre la representación y lo representado sería entonces una división válida para las élites europeas occidentales.

Una estrategia para examinar la posibilidad de conceptualizar el símbolo desde otra perspectiva, puede ser replantear el significado filosófico del barroco. Esto es lo que

intentaremos hacer, pero antes desearíamos señalar que ya en alguna vertiente teórica occidental hay por lo menos una escuela que intentó definir el símbolo de manera similar. A esta escuela simbólica o iconológica (en que figuran autores como Panofsky, Edgar Wind, Klibansky), se le ha subestimado bajo el estigma de “estética simbolista”. Gillo Dorfles expresa lo siguiente:

Frente a las interpretaciones de Panofsky (basadas como es sabido en la brillante doctrina de las formas simbólicas de Cassirer), según las cuales la perspectiva y sus transformaciones dependen precisamente de una exigencia simbólica de los hombres acorde con las diferentes épocas, creo que quienes están en lo justo son aquellos investigadores, quienes explican tales mutaciones como consecuencia de exigencias de orden técnico-histórico y no simbólico (Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, FCE. México, 1963,17).

Lo que se observa hoy es que frente al tipo de opiniones que reducen lo simbólico a exigencias puramente técnicas, hay un resurgimiento de la valoración de las teorías del símbolo como las de Panofsky. Vale la pena intentar pues decir algo respecto a esta escuela. Algunos de ellos, como Edgar Wind, Aby Warburg al analizar el arte del Renacimiento hablaban del uso mágico del símbolo. Edgar Wind señala que Grunewald al representar al Príncipe Alberto en el papel de San Erasmo, Alberto no solo se confiesa erasmista por su fe, sino que probablemente esperaba también adquirir alguna de las virtudes verdaderamente erasmistas (Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Forma, Madrid, 1993).

Lo curioso es que este no es el único caso sino que fue una práctica habitual a lo largo del Renacimiento (especialmente en las obras de Rafael y de Miguel Angel). La manera de interpretar los símbolos como relación directa proviene de la teoría de Friedrich Theodor Vischer quien observó las consecuencias que tenía para la religión y el arte la identificación del símbolo con el objeto simbolizado. De tal manera que Vischer definió el símbolo como una conexión entre la imagen y el significado a través de un punto de comparación. *Imagen* es un objeto visible y *significado* un concepto (ejemplo: un haz de flechas como símbolo de unidad). El concepto de *imagen* cambia como el de *significado* según la naturaleza de la conexión. Habría tres formas de dicha conexión:

1. En la experiencia religiosa, o de vinculación mágica, imagen y significado se convierten en una misma cosa. Un ejemplo es el toro que por su fuerza o poder de procreación simboliza la fuerza vital primitiva, lo divino. Otro ejemplo es la serpiente que, por su forma y naturaleza peligrosa, simboliza el rayo.
2. Como restauración de una concepción neutra. No se vincula la experiencia religiosa al ritual.
3. Como conexión con reserva. No se cree en la magia pero se está ligado a ella, por ejemplo el poeta que habla de la luz ominosa. Es un punto intermedio. No es acción pero está suspendida en lo conceptual, es imagen e ilusión artística.

Aby Warburg se concentró en esos estados intermedios o momentos de transición y conflicto (por ejemplo, al comienzo del renacimiento florentino o del barroco holandés). Estudió personas ambiguas por su posición o fortuna. entre la magia y la ciencia, o la lógica y la imaginación. Este autor habló del significado simbólico de las imágenes pictóricas. Igual que Frazer abordaba la mitología y la antropología. No hay visiones puras sino símbolos o imágenes vinculadas a una cultura o un modo de ver análogo o combinaciones que se dan en la memoria como acervos de experiencia. Cuando Warburg estudió el Renacimiento vio reapariciones de imágenes de la antigüedad, es decir, la presencia de temas paganos bajo el disfraz de los símbolos cristianos.

Ahora bien, después de haber hecho un breve esbozo de la llamada estética simbolista, debemos entrar al análisis del barroco y concretamente del barroco latinoamericano que es donde parece que puede encontrarse un concepto no occidental del símbolo. En primer lugar habría que diferenciar varios tipos de barroco. Tomando en consideración que no es un estilo sino algo que corresponde al modo de comportamiento de una sociedad, se puede decir que es un concepto general. Se trata básicamente de la cultura de una época o de una forma de civilización. El barroco no es pues un estilo que pueda repetirse en distintas épocas o sociedades. Conviene preguntarnos si el barroco no se reduce a un estilo artístico sino a un modo de cultura ¿puede decirse lo mismo con respecto a la posibilidad de un barroco europeo, español o iberoamericano?

Aquí el problema es más complejo ya que advertimos que es algo común que pertenece a todos los países (una reacción generalizada de filosofía de desencantamiento ante

los ideales del Renacimiento que se expresa a través de múltiples síntomas como la inquietud social, el bandolerismo, intenso malestar económico- espiritual y rechazo al poder monárquico absolutista). Sin embargo, no se puede dejar de advertir algunos matices, por ejemplo, de religión (no es lo mismo el barroco protestante de los países europeos del Norte que el barroco católico del Sur) o de los factores étnicos (como el llamado “Barroco de Indias”).

El barroco en Europa

El barroco en España no es muy diferente del barroco en otros países europeos como Italia, Inglaterra o Francia. Como proceso histórico comprende la primera mitad de siglo XVII (1600 a 1650). En este proceso se advierten cambios notables en las prácticas del arte, la economía, la política y la literatura. En todos estos campos de la cultura coinciden como factores de una misma situación histórica. Se desenvuelven bajo una misma condición y responden a las mismas necesidades.

¿En qué se diferencia una época (el Barroco) de la anterior (el Renacimiento)? ¿A través de qué vías se identifican los nuevos rasgos culturales? Según J. Burckardt, fue por la vía del arte por donde se llegó a identificar el nuevo concepto de una época en la cultura de Italia. Después del Renacimiento se vió que en Roma surgió un conjunto de obras con rasgos propios de un tiempo en alguna forma diferente.

Aunque ciertamente hay diferencias entre el Barroco y el Renacimiento, algunos autores señalan que también hay continuidad. Para Lewis Mumford el Renacimiento es la primera manifestación del barroco o una especie de fase inicial. Lo importante de este tipo de planteamientos es que al mostrar el vínculo de una época con la otra, se deja atrás la descalificación del barroco y se inicia la estimación de su valor positivo en la cultura europea. Tanto es así que para Helmut Hatzfeld, el barroco conserva el ideal grecolatino y la filosofía de Aristóteles (Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973).

Según José Antonio Maravall tal manera de plantear el desarrollo de la cultura barroca a partir del importante papel de los países latinos y mediterráneos no puede hacernos olvidar los que significaron los países centroeuropeos, como Alemania y los países bajos (José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1990). O sea que, como vemos,

hay por lo menos dos tipos de barroco: el barroco del Norte europeo y del Sur. Pero también se puede advertir un tercer tipo que corresponde al iberoamericano.

Hay innegablemente un origen italiano en el barroco. Luego se hacen fuertes los elementos en España. De ahí pasó a Nueva España. Este rasgo hispánico-italiano del barroco es lo que revela su conexión con la religiosidad popular católica. Además, al enraizarse en otras tierras donde predomina el elemento indígena el barroco adquiere otra característica que es su conexión étnica. Habría entonces un barroco protestante y un barroco católico, aunque no podemos dejar de insistir que el barroco depende de condiciones similares de una época y no de otros factores como los derivados de caracteres populares o étnicos.

Para Maravall lo que disminuye los rasgos diferenciales del barroco es el hecho, por ejemplo, de que el misticismo en España (que aparentemente fue algo muy original) en realidad derivó de su importación de Flandes y de Alemania. Además de Francia, ese misticismo estaba muy difundido en toda Europa como una mentalidad mágica. Más que una cuestión de religiosidad o de determinadas formas de religión (como el misticismo), el barroco sería entonces una “cuestión de Iglesia”. Ligado al catolicismo se ve su condición de poder monárquico absoluto. Así se ve el principal rasgo común de España con Venecia, Roma o los países Bajos.

Maravall tiene razón al afirmar que lo común del barroco en Europa es su fuerte vínculo con el poder monárquico absoluto. En este sentido es fundamentalmente una reacción conservadora frente a las tendencias progresistas que surgieron del Renacimiento. Claro que dicha reacción conservadora no se identifica con una simple vuelta o retorno al feudalismo, lo cual es una explicación simplista. Se trata de una reacción contra la burguesía ilustrada y contra los sectores opuestos a la nobleza y la aristocracia. No es una simple reacción abstracta sino una derrota de la burguesía como clase social. En este sentido se trata de una caída de la Monarquía absoluta.

Es importante señalar este carácter paradójico ya que también en la Nueva España, el barroco se desarrolla en el marco de un conflicto radical entre grupos sociales. El hecho histórico es que el poder monárquico se debilita y sufre una profunda crisis. Mientras que en Europa se trata de una reacción de clase (burguesía contra la nobleza-Iglesia) en la Nueva España se trata de una contraconquista, es decir, de una reacción de clase mezclada con lo indígena. Pero lo común es un enfrentamiento contra el poder monárquico.

De lo anterior se deriva, y en esto coincidimos con Maravall, en que el barroco no es solamente una expresión conservadora sino también de tipo liberador. Es importante subrayar este funcionamiento alternativo del simbolismo ya que Bolívar Echeverría señala que esto explica que en todo el mundo, durante el siglo XVII se difundió una política de oposición. De ahí que la aparente sumisión y conformismo con sus respectivas derivaciones en la intriga, la hipocresía o el oportunismo:

¿Cómo hacer política republicana allí donde el despotismo estatal la imposibilita sistemáticamente, allí donde está obligada a corromperse y claudicar, a desdecirse y traicionarse, puesto que cualquier autoafirmación directa y abierta la orillaría a la rebelión y la encauzaría así al suicidio, a la derrota heroica que traslada los actos políticos, reducidos a la consistencia de hechos históricos aleccionadores, al plano de lo imaginario? ¿Cómo si no inventándose una república virtual y cumpliendo sus leyes informales mientras se las disfraza de las que son impuestas por el despotismo imperante? (Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era. México, 1999).

El barroco en América Latina

Si el barroco es una condición de época (una época definida de la historia de algunos países europeos), dicha cultura puede, en consecuencia, hallarse también en países americanos sobre los que repercuten las condiciones culturales europeas de ese tiempo. Parafraseando a Maravall quien apunta que barroco español equivale a decir barroco europeo visto desde España, de la misma manera se puede señalar que barroco latinoamericano equivale a decir barroco español y europeo visto desde América Latina.

El hecho de identificar a España con Europa tiene que ver con el hecho de su papel importante en aquella época ¿por qué no ver en el caso de Nueva España su decisiva participación en la vida europea?

Es conveniente entonces hablar del barroco de un país pero sin olvidar mantenernos dentro del tema del contexto general. Como tal, es un fenómeno inscrito en la serie de diversas manifestaciones del barroco europeo, cada una de ellas diferentes de las demás y subsumibles bajo la categoría general de la cultura del barroco. Hay varias razones para volver nuestra atención sobre el barroco en América Latina:

- 1) El proceso de globalización que ha desarrollado nuevas tecnologías estableciendo una nueva relación de lo local-universal, del centro y la periferia. Hay un papel activo de las culturas subalternas que generan un proceso simbólico de carnavalización como refiguración de la dicotomía entre lo popular y lo culto, lo interno y lo externo.
- 2) La importancia de las imágenes implica un distinto uso del tipo de sujeto (no racional). El barroco latinoamericano no es europeo (no es la escritura sino la imagen). Nuestro barroco sería lo sensual que se opone al orden de la razón, lo imaginario que se opone al orden de la escritura que se vuelve imagen; lo dinámico que se opone a lo establecido; lo alucinatorio que se opone a la ilusión de un sujeto autónomo. La vuelta al barroco aparece entonces como el redescubrimiento de una historia distinta dentro de la cual la imagen tiene una gran importancia. Se trata del retorno de lo reprimido por la ilustración europea. Lo imaginario del barroco sería igual a lo dionisiaco (Florian Nelle, “Imágenes maravillosas: el barroco y el cine mudo” en Petra Schumm , op.cit. p. 86).
- 3) La revisión de los procesos de la Inquisición. En vez de procesos de dominación mecánica advertimos múltiples juegos de resistencia del mestizaje; de la religiosidad católica, de la conquista y lenguaje del cuerpo; de las fiestas populares. Hay un notable proceso de resemantización de los símbolos europeos a través de los universos imaginarios de los colonizados. Solange Alberro, habla del carácter mixto particular de las expresiones de la sensibilidad barroca. Lo mixto reside en la mezcla entre lo público y lo privado, lo religioso y lo laico, lo festivo y lo sagrado, lo popular y lo cortesano. (Solange Alberro, “Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII” (en Petra Schumm (ed.) op.cit.).
- 4) Donde mejor se ha expresado esta concepción no occidental del símbolo fue entre muchos escritores latinoamericanos de los siglos XIX y XX. En ellos encontramos la búsqueda de una visión simbólica de las realidades heterogéneas. Por ejemplo en José María Arguedas, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez. ¿Cómo se dio este barroquismo? A través del uso de la metáfora que mezclaba diversos estilos y géneros, lo cual derivó en una representación transgresora de modelos clásicos. Hay un parentesco entre el barroco hispanoamericano, la transculturación y el neobarroco. La

manera en que Góngora combina y sintetiza elementos estilísticos y conceptuales del mundo clásico griego y romano es similar a la manera en que escritores como Rulfo, Arguedas o García Márquez recuperan elementos de la narración oral- popular y combinan con formas y técnicas de la narrativa vanguardista. Así Juan Rulfo en *Pedro Páramo* mezcla relatos orales con técnicas como la narración fragmentada y estructura onírica. Hay un sincretismo barroco por la mezcla entre la cosmovisión arcaica y moderna (Corey Shouse, “Barroco; neobarroco y transculturación.”, en Petra Schumm, op.cit. p.331).

5) Por último, es interesante señalar que varios ensayistas latinoamericanos como Lezama Lima y Severo Sarduy plantearon la posibilidad de un barroco diferente del europeo. Esto tiene fuertes implicaciones no solo en la historia de la literatura latinoamericana sino también en la filosofía. En estos autores encontramos una conciencia reivindicatoria de la identidad que explicita una filosofía barroca, es decir, una conversión de lo universal y lo particular ya no como dilema abstracto sino como mestizaje cultural. No se trata de una filosofía esencialista o de búsqueda de nuestros orígenes metafísicos sino más bien de una concepción del sujeto ya no en términos racionalistas.

El barroco latinoamericano según Lezama Lima

En vez de una razón endiosada Lezama Lima nos propone un *logos poético* o como el mismo dice un “eros cognoscente” (Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México). Para Lezama América Latina es fundamentalmente barroca. Lo barroco no es sólo europeo o transhistórico como plantea Wolfflin. Es ibérico y americano por los efectos del descubrimiento y la colonización española. En su libro *La expresión americana* plantea el concepto de *era imaginaria* en la cual el barroco figura como paradigma modelador. Lezama Lima nos habla del barroco como modernidad estética. Se trata de una modernidad mestiza y contradictoria. Para hablar de Cuba o de un guajiro cubano habla de Grecia, de Egipto, de la Catedral de *Notre Dame*, de los emperadores de la dinastía Ming. Nunca aborda el discurso frontalmente sino siempre metafóricamente. Pero no se trata de una manera absurda de hablar acerca de una imagen abstracta, confusa sino más bien de una imagen que sitúa el proceso

del barroco en un contexto particular: el mediterráneo, es decir, la vieja Europa del sur que surge de los mitos y religiones de Oriente (que salvó posteriormente la tradición grecorromana y con ésta el mundo pagano. Es la cultura matriz, paradigmática).

Para Lezama ese imaginario de Oriente nos remite a las teogonías andinas y al barroco iberoamericano. Esta teoría que valora ese imaginario no occidental pasando por el barroco constituye el núcleo de la modernidad legítima. En su revisión del barroco iberoamericano (como contraconquista) se vuelve una crítica del concepto de modernidad estética.



Lezama ve en el barroco el mestizaje, arte de contraconquista (no arte de la contrarreforma) signo de la modernidad latinoamericana. Lezama quiere oponerse al concepto del barroco europeo como asociado a una política conservadora. Por esta razón plantea la idea de contracatequesis que perfila la experiencia del mestizaje.

Aunque para Lezama Lima la expresión americana abarca Estados Unidos (por la configuración geográfica) sin embargo se puede entender la pertinencia de su enfoque. Según él, hay que desarrollar un planteo opuesto a la filosofía de la historia hegeliana.

Contra la teoría de la historia de Hegel que sostenía que el futuro de América Latina era dudoso. Lezama plantea que hay dos Europas: Norte y del sur. Para Hegel Europa

coincide con el mundo germánico. La cristiandad germánica (de la Reforma) representaba en él el eje de occidente.

El barroco latinoamericano según Severo Sarduy

Por su parte Severo Sarduy también planteó una tesis de la estrategia neobarroca que desafía las tesis esencialistas del sujeto y la nación:

El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún inarmónico. El barroco actual, el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. La mirada no es solamente infinita: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido... Neobarroco, reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte de destronamiento y de la discusión (Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987,p.17).

Severo Sarduy mezcla barroco con el posestructuralismo (con sus nociones de fisura, de espacio vacío, de significante vacío, de deseo eterno, etc.). Basándonos en Severo Sarduy podemos desarrollar una redefinición del neobarroco como un concepto para entender la realidad latinoamericana como un sistema de flujos indeterminados o un nuevo mestizaje simbólico. Pensamos que se puede fundamentar un neobarroco de carácter liberador a partir de una definición del papel del lenguaje.

Ciertamente Sarduy tiene razón al señalar que las maneras más subversivas de alterar el mundo capitalista se encuentran en la construcción de realidades lingüísticas autónomas frente a la lógica de la economía burguesa que impone un solo sentido (el de la lógica de la mercancía). De lo que se trataría entonces es de postular una [definición del neobarroco](#) como aquel discurso que rompe la estatalización y la institucionalización de los símbolos. Esto significa afirmar el papel del lenguaje como negación de todo sentido, es decir, de liberar los significados ya que en vez de un universo unidimensional es mejor un universo de polivalencias.



Lo neobarroco se podría decir que es aquello que escapa a la textualización o imposición de la letra (para la economía capitalista todo lo que no es textual es extirpable). Podemos ejemplificar esto con las narraciones de Borges que cuestionan radicalmente las clasificaciones de nuestra sociedad, proponiendo otras que pueden ser tan válidas como las comúnmente aceptadas (aunque esas alternativas clasificatorias no tengan utilidad alguna), porque el nexo de unión entre los objetos clasificados ya está preestablecido. Pero de todas maneras, si por algo tiene sentido todavía el arte y la literatura hoy en día es justamente por su poder de transgresión y de resemantización de los signos establecidos.

Conclusión

Admitir la posibilidad de una concepción no occidental del símbolo tiene importantes consecuencias teóricas como la necesidad de desarrollar una concepción no occidental del símbolo nos lleva a la necesidad de diferenciar varios tipos de barroco. Esto es importante ya que así se puede fundamentar un concepto del barroco latinoamericano a partir de *otra* racionalidad (que ofrece el símbolo barroco). Esto implica subrayar la importancia y el predominio de las imágenes frente a la escritura, además de reivindicar las pasiones y los aspectos reprimidos por la razón ilustrada y colonialista.

LA REDEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvídrez

Aquí trataremos de la complejidad para conservar las definiciones de la Estética en los nuevos entornos de las manifestaciones artísticas. Los conceptos de lo bello varían históricamente de acuerdo con las dimensiones espacio-temporales en que se lo concibe. Por esta razón, no podemos seguir caracterizando la Estética como la teoría de lo artístico reducido a lo bello. Ésta aparece estrechamente ligada a una diversidad de prácticas relacionadas con nuevos entornos sociales y tecnológicos. Esta nueva emergencia conduce a preguntarnos ¿cómo redefinir hoy la estética? Por ejemplo, hay que replantear el significado de las artesanías, el diseño industrial, considerando la producción en los medios audiovisuales y la que surge mediante la tecnología como arte digital y computarizado. Los sonidos, imágenes y textos escritos que componen el hipertexto (como nuevo paradigma del arte globalizado) provocan una mezcla estética, donde la tecnología y lo artístico dan la apariencia de estar en armonía, definitivamente reconciliados.

Parecería que más que estar ante un contexto de interacción armónica, que desemboca en una estética posmoderna, libre de un arte de compromiso social, se acentúa la ideología de los integrados acordes con el libre mercado.

¿Cómo entender hoy la estética? A pesar de que disponemos de una gran cantidad de definiciones, todavía no tenemos conceptos precisos. Esto se debe, tal vez, a que nos encontramos con muchas paradojas y contrastes, debido a la enorme complejidad de su naturaleza. Por ejemplo, admitimos que la estética parece haber existido siempre y que, por tanto, se trata de un fenómeno universal, pero al mismo tiempo nos encontramos con demostraciones de que a pesar de tener una esencia común, las definiciones de lo bello son cambiantes en cada época y en cada sociedad. Así, los griegos se amparaban en la metafísica y la teología para definir la belleza en función de una entidad trascendente (como “esplendor del rostro divino y de lo verdadero”), los modernos en cambio remitían el criterio evaluativo a la subjetividad buscando en el sujeto lo que los antiguos hallaban en la trascendencia del

objeto. A pesar de estos cambios en la historia, lo que permanece es la idea de la estética como “teoría de lo bello”.⁵

Hay que tener en cuenta, además, que el proceso configurador de la estética no es estrictamente teórico, sino que se produce en diálogo indisoluble con la práctica artística no menos que con la evolución de las ideas políticas y sociales.⁶

Muchas veces se considera la belleza como el objeto específico de la estética. Todas sus variantes (lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, etcétera) se definen siempre con relación a ésta. Lo sublime, por ejemplo, nos produce no el tipo de agrado de lo bello, sino otra forma de experiencia estética relacionada con el asombro ante la naturaleza. No estamos aquí ante una obra sino frente a algo que ya está y nos produce placer ante lo grandioso. Lo bello es lo que produce un sentimiento extremo de soledad ante el Dios ausente, la paradoja del mundo, la disolución de la comunidad. Lo sublime es entonces algo relacionado con el horror y la tragedia.⁷

Mientras que la estética de lo bello se caracteriza por ciertos valores como la armonía, la proporción, el equilibrio, etcétera, la estética de lo grotesco invierte dichos valores. Se trata de una estética de lo deforme y de lo desproporcionado, algo que ya se insinúa en la estética de lo cómico (por el hecho de que la risa surge espontáneamente ante el exceso o el tropiezo del otro). Lo grotesco y lo cómico se cruzan a través de los tiempos, con mayor énfasis a partir del Renacimiento y en el Barroco. Y en la época moderna alcanza grandes expresiones ¿qué son si no los cuadros de Goya y la literatura de Kafka? ¿Qué mayor imagen grotesca que Saturno devorando a sus hijos!

⁵ Es importante hacer notar que aunque a esta teoría en el siglo XVIII A. Baumgarten le dio el nombre de estética entendiendo por ella la doctrina del conocimiento sensible, no tuvo en la antigüedad un territorio teórico propio. Sin embargo, esta carencia de autonomía no nos legitima para ignorar las aportaciones que hizo el pensamiento greco-romano a la historia de la estética occidental. Cfr. Giovanni Lombardo (2008), *La estética antigua*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

⁶ Cfr. Valeriano Bozal (1997), *Historia de las ideas estéticas*, dos volúmenes, Madrid, Historia 16.

⁷ Entre los estudios más importantes hay que mencionar a Longino (1980), *Lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar; Edmund Burke (1995), *De lo sublime a lo bello*, Barcelona, Altaya; Gianni Carchia (1990), *Retórica de lo sublime*, Madrid, Tecnos; Baldine Saint Girons (2008), *Lo sublime*, Madrid, La Balsa de la Medusa.



O el personaje de *La metamorfosis* de Franz Kafka que un día cualquiera despierta convertido en un insecto.

En el caso de la pregunta ¿qué es el arte?, tampoco hay una sola respuesta sino varias. Tal vez lo que habría que hacer entonces es preguntarnos ¿qué entendemos hoy por arte? Al igual que con la estética, también en el terreno del arte, no hay acuerdo entre los especialistas. El estado actual de la investigación se caracteriza por reexaminar la diversidad artística y las razones por las que se dio una explosión histórica de lo estético y lo artístico. Esto significa entender hoy que la estética no se reduce a lo bello ni tampoco a lo occidental. En este sentido, podemos incluir dentro del arte a las obras producidas en otras culturas no occidentales. Esto significa que, como dice [Adolfo Sánchez Vázquez](#), es igualmente artístico un jarrón chino, un retablo virreinal, una artesanía de Michoacán o una pirámide maya.⁸

Arte y tecnología. La revolución del hipertexto

La crisis del arte tiene que ver a su vez con la no reducción de lo bello a lo artístico. Puede haber arte también en la vida cotidiana, en los medios de comunicación (en las historietas o mangas, los dibujos animados, en la tecnología, en el diseño industrial, etcétera). Según la explicación de Jesús Martín Barbero, la creciente importancia de lo medios audiovisuales es lo que permite explicar la transformación de la sensibilidad. Es el caso de la estética

⁸ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez (2000), *Invitación a la estética*, México, Grijalbo.

audiovisual que posibilita una nueva experiencia estética en la vida cotidiana:

Lo público se solapa en lo privado. Su otra cara es el crecimiento de la cultura a domicilio multiplicándose desde la televisión hertziana a la de cable y las antenas parabólicas, la videgrabadora y, últimamente el computador personal, los multimedia e internet. (Jesús Martín Barbero, en Ramón Xirau y David Sobrevilla (Eds.): 2003, p. 313)

Ciertamente estos nuevos desarrollos de la tecnología que producen una nueva sensibilidad, escapan a la racionalidad con la que estamos acostumbrados a pensar la técnica. Se trata de un movimiento simultáneo de exclusión e integración, que mezcla temporalidades y culturas diversas como las que se entrelazan en el hipertexto, la oralidad y la escritura. Al operar con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto provoca una inédita mezcla simbólica. La tecnología y la estética dan la apariencia de estar en armonía, definitivamente reconciliadas ¿estamos ante una nueva ensoñación y neo-romanticismo? ⁹

Sobre este punto hay interpretaciones opuestas. Por un lado se sitúan aquellos autores que ven con entusiasmo las enormes posibilidades que se abren para un nuevo uso estético de la tecnología. Particularmente, se trata del surgimiento y desarrollo de un nuevo tipo de arte: el arte digital. El cambio más importante estaría dado por un pensamiento de imágenes. Esto tiene que ver con una especie de retorno a la cultura oral frente al decaimiento de la escritura. Paradójicamente, los nuevos medios de comunicación como la televisión y la Internet nos llevan a un regreso al pensamiento por imágenes (que implica un soporte material no ya en el logos sino en el cuerpo).

Sin duda alguna Eric Havelock ocupa un lugar destacado entre los precursores de esta interpretación, al haber situado su investigación en la conexión entre la oralidad y las nuevas tecnologías.¹⁰ Según la argumentación de Havelock, antes de Platón los seres humanos, de acuerdo con su tradición oral, pensaban no con conceptos sino con imágenes. La oralidad se sostenía no en la mente sino en el cuerpo. Los seguidores de esta interpretación, como Derrik Kerckhove, señalan que con el advenimiento de la Internet disponemos del primer medio que

⁹ Cfr. José Luis Molinuevo (2002), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Editorial Síntesis.

¹⁰ Cfr. Eric Havelok (1994), *Prefacio a Platón* (1996), Madrid, Visor; *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós.

es al mismo tiempo oral y escrito, mental y corporal, público y privado.¹¹ O sea que según esto, estaríamos retornando a una cultura oral o mejor dicho a una cultura oral electrónica que ha desarrollado su propia estética.

Los autores que sostienen una interpretación opuesta argumentan que si bien es innegable que estamos ante una nueva realidad, sin embargo no debemos olvidar que la tecnología no es un agente moral autónomo y que todo uso de ella depende de quién o quiénes la controlan. Como dice José Jiménez:

Hay que tener muy presente la cuestión moral y política de quién y cómo detenta el control de su uso y su orientación, aspectos todos ellos en los que la responsabilidad de los artistas y de todas las personas que intervienen profesionalmente en el mundo del arte me parece central. No se trata de suscitar la idea de que todo es positivo, ni caer en la mera ensoñación abstracta de un futuro feliz. Las dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica que de modo tan intenso se han hecho sentir también en el despliegue moderno del arte en el plano institucional, nos permiten entrever un mañana en el que, por desgracia, la burocratización del arte puede crecer más intensamente que nunca. (José Jiménez, en José Luis Molinuevo (Ed.): 2000, p. 45)

Una interpretación anti-romántica y anti-apocalíptica nos la ofrece Adolfo Sánchez Vázquez al señalar que, desde una mirada de la evolución de la estética, lo que debemos entender es el cambio o transformación a una estética basada en la interactividad y la participación. Esto significa que tecnológicamente ya estamos más allá de las teorías estéticas basadas en la pura recepción. No se puede negar el impacto tecnológico que produce placer en el cuerpo. El problema es más bien de que así se debilita el pensamiento por ideas. Las imágenes por sí mismas sólo producen sensaciones pero no ayudan a la reflexión. Hay que esperar que un cambio en la organización política y social ayude a fortalecer la conciencia sin desligarla del cuerpo. No por nada la argumentación de Sánchez Vázquez en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación* concluye reafirmando la necesidad (en el contexto de la realidad electrónica) de una nueva estética audiovisual con

¹¹ Cfr. Derrik Kerckhove (1999), *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa.

base en las nuevas formas de interacción del arte.¹² Esto es así porque cuando hoy hablamos de participación del público incidimos necesariamente en otro aspecto básico: la nueva estructura de la obra de arte. Para una integración efectiva del público, la obra de arte necesariamente tiene que poseer una estructura abierta que posibilite dicha integración. Esto quiere decir que hay que distanciarse del modelo de estructura tradicional cerrada. Se trata entonces de instaurar una forma de intercambio entre la obra, el espectador y el entorno.¹³

El entorno después del “fin del arte”

¿Cómo explicar el nuevo entorno? Por una parte se pueden encontrar antecedentes en el desarrollo mismo del arte occidental, especialmente en la crisis que se deriva de las vanguardias y el surgimiento del posmodernismo. Es el caso de los *Ready-mades* que anticipan la crisis o la muerte del autor. Al plantear que ya no hay autor desaparece la firma y la idea de genio. No es que se derive en una actitud anti-estética, sino más bien que se abre la posibilidad de un desbordamiento de la idea tradicional del arte como un sistema de normas y convenciones sobre lo bello. Lo que termina, entonces, no es el arte como tal sino cierta idea de él como equivalente a lo bello (concepción hegemónica hasta el siglo XX). También se puede mencionar como ejemplo, el *art-brut* (colección de objetos encontrados, creados o pintados por “primitivos”, niños y locos) que además de borrar la diferencia entre lo sano y lo patológico tiene un carácter tan efímero (arte para no durar) que pone en crisis la idea del arte tradicional como algo que permanece.¹⁴

También las nuevas tecnologías han des-artistizado el proceso creador al poner en crisis la idea de la obra de arte como original o única. Es la pérdida del carácter aurático de la obra. A Walter Benjamin le debemos este importante descubrimiento: “El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.”

¹² Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM.

¹³ Cfr. Claudia Gianetti, “Arte humano/máquina. Virtualización, interactividad y control”, en Domingo Hernández Sánchez (Ed.) (2003), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

¹⁴ Cfr. Gillo Dorfles (1965), *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor.

(Benjamin, 1973: 44). La reproducción técnica libera a la obra de esta tradición haciendo desaparecer su aura. Hay otros autores posmodernistas, como Arthur Danto que llevan al extremo este planteamiento. Según esto, cualquier cosa puede ser arte.¹⁵

El desencadenante teórico consiste en preguntarse cómo definir el arte después de Duchamp, Warhol y los artistas conceptuales. El arte se reduce en estos últimos a una especie de proposición o comentario (en muchos casos ni siquiera hay un soporte material). Sin embargo, también aquí nos encontramos con nuevas paradojas y contradicciones difíciles de explicar. Si cualquier cosa puede ser arte, ¿el criterio estético sólo depende del contexto?, ¿ya no hay fronteras entre las obras como cosas y las representaciones digitales o virtuales? Si el criterio estético depende sólo del contexto ¿qué papel cumple la obra?, ¿cómo se da la relación estética?, ¿cómo funcionan el sujeto y el objeto en la relación estética?

Si los objetos de la vida cotidiana también pueden ser artísticos, tenemos entonces quienes plantean una estética del *Kitsch*. Esta estética correspondería a los desarrollos de los medios de comunicación. Por ejemplo, en las películas de Pedro Almodóvar son *kitsch* los labios pintados en exceso, así como los maquillajes estridentes. También los trajes floreados o la flamenquería a la moda. Como los peinados de otra época, son todos rasgos del pasado que todavía permanecen y quisieran seguir teniendo vida en el presente. La estética *kitsch*, por tanto, no es algo necesariamente casual ni negativo. Es consecuencia lógica del desarrollo de la sociedad de consumo:

Consumir es ejercer una función, que hace desfilar a lo largo de la vida cotidiana un flujo siempre acelerado de objetos, entre la fábrica y el cubo de basura, entre la cuna y la tumba, condenados necesariamente a lo transitorio. Al contrario del siglo XIX, el objeto es ahora perpetuamente provisorio, el objeto se transforma en producto, y esta es la nueva modalidad *kitsch*. (Moles: 1990, p. 25)

Del kitsch a la estética posmodernista

La estética posmoderna se postula como la belleza del presente, algo que se ciñe a lo transitorio, lo fugaz, y que encuentra en el instante su fundamento. Un ejemplo lo podemos

¹⁵ Cfr. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.

encontrar en la película *Blade Runner*, donde por primera vez se plantea la idea de una mezcla de estilos arquitectónicos, de modas y culturas, además de una notable ambigüedad entre el mundo de la naturaleza y la artificialidad. El presente se expresa como el cruce de símbolos y emblemas al extremo de que lo ornamental opaca cualquier interpretación psicológica o social. En esta película, el presente se representa como un mundo post-capitalista donde todo es escombros. Se trata de la visión del capitalismo de Walter Benjamin cuando señalaba que la civilización había caído en la cultura de los residuos y la rutina de lo mismo. Es el mundo de la civilización donde lo pre-moderno coexiste con lo moderno (las formas más atávicas junto con los desarrollos más altos de la tecnología). La estética de *Blade Runner* se parece a la del expresionismo alemán: techos bajos, habitaciones y calles oscuras, edificios barrocos, tenebrismo de origen ecológico. Igual que en *Metrópolis*, la película de Fritz Lang, la ciudad es un monstruo, con enormes rascacielos, sólo que ahora parecen pirámides mayas.



Atmósfera viciada, *smog* y lluvia ácida, un lumpen urbano degenerado y enloquecido. Los Ángeles o cualquier ciudad actual, superpoblada, con exceso de restaurantes chinos. La pintura de Estados Unidos es la de un país ocupado por nazis y japoneses. *Blade Runner* ofrece una visión de la sociedad real: un urbanismo canceroso y una arquitectura sucia, mezcla de pasado y acumulación de nuevas construcciones. Una arquitectura compleja, variada, fruto de la yuxtaposición, la adición permanente.



La propuesta visual más atractiva de la película es mostrar esa realidad desigual cargada de elementos primitivos, combinados con los más sofisticados desarrollos tecnológicos (como el mercado de animales artificiales, un puesto de pescado japonés con una bruja oriental que analiza por computadora una escama de pescado que resulta ser de una serpiente biónica). En la escena del bar se observa el ambiente totalmente lúdico, ornamental. No hay nada funcional. Triunfa el ornamento o el adorno por sí mismo por encima de cualquier aspecto funcional. La moda de los años 30 se mezcla con los trajes del futuro, como los de los replicantes. Además está el traje normal de los funcionarios de Tyrell. La moda es clásica. Deckard usa un traje normal. Saco y camisas oscuras (igual que los policías y funcionarios); Raquel usa un traje nazi. El único que usa un traje futurista es Roy.



El diseño de los vestuarios hace pensar que quienes la hicieron pensaron que había continuidad entre el pasado y el futuro. Se puede especular sobre la moda del futuro pero el fenómeno de la moda es actual y lo que hoy se destaca es un toque ecléctico. La diversidad

de las tribus urbanas hoy garantiza ese eclecticismo. Hay por lo menos tres versiones de *Blade Runner*:

a) La novela de Philip Dick: Rick Deckard es un mercenario que se dedica a cazar androides vagabundos (idénticos a seres humanos). La tierra casi está deshabitada. Quedan edificios vacíos, llenos de polvo, televisores inútiles y basura que J.R. Isidore llama *kipple*. Objetos inútiles. Periódicos viejos. Cuando no hay nadie cerca, los *kipple* se reproducen. Es un mundo absurdo, degradado, de escombros. Rick Deckard tiene una oveja eléctrica. Hay pocos animales vivos. El status social se mide por la cantidad de animales que uno posee. Junto a este culto hacia los animales existe otra religión que es el “mercerismo” a la que todos los personajes se adhieren a través de visiones mientras se conectan a una caja de empatía. La mujer de Deckard (que no aparece en la película) supera sus depresiones utilizando un programa *Penfield* que regula a voluntad el estado de ánimo. Este aparato es un programador de humor para el día. La acción de la novela se refiere a la persecución de los seis androides. A los últimos los liquida en el departamento de Isidore, pero antes tiene una experiencia erótica con Raquel, a quien deja en libertad. Pero más que un final feliz, la versión de Dick es trágica porque la felicidad es fugaz.

b) La versión de Hollywood: En esta versión hay un final feliz y otra manera de narrar. En la versión del director (censurada por Hollywood) desaparece la narración en primera persona. Sólo hay descripciones de acciones. No importan tanto los personajes. Otra diferencia es que en la versión de Hollywood no se ven los unicornios (que aluden al mundo de los sueños y que supuestamente serían difíciles de comprender para los espectadores acostumbrados a lo fácil). Hay énfasis en la diferencia entre seres humanos y computadoras, como si de esa manera se buscara disminuir la carga erótica y el fuerte contenido surrealista.

c) La versión del director (Ridley Scott): No hay diferencia entre replicantes y seres humanos. Esta versión es más fiel a la novela. Sólo mediante un test especial puede Deckard reconocerlos. Los replicantes han sido hechos para ser utilizados en otros planetas pero algunos logran escapar a la tierra, que está en decadencia, superpoblada. Todos los animales se han extinguido por efecto del polvo radioactivo. Una parte de la población ha emigrado. Esta versión es superior a muchas otras películas de ciencia ficción, ya que muestra no un

futuro promisorio, sino empeorando lo presente, un mañana peor en el que “polvo eres y terminarás comiendo polvo”.

Las estéticas regionales

Todo se complica aún más cuando comprobamos que ya no se puede hablar del arte en abstracto, sino siempre como artes particulares. Así tenemos una estética literaria, de la música, de la pintura, del cine, del teatro, de la fotografía, etcétera. Es indispensable referirnos de manera breve a algunas de estas “estéticas regionales”.

La estética literaria

¿Cuál es la naturaleza estética de la obra literaria? ¿Se puede hablar en los mismos términos de la estética literaria en la antigüedad, en la modernidad y en la posmodernidad? ¿Cómo diferenciar la estética de la novela de la del cuento? ¿Cuándo y cómo surgen y se desarrollan nuevos géneros? Desde los formalistas rusos sabemos que la obra literaria posee rasgos propios relacionados con las estructuras rítmicas, sintácticas y semánticas.¹⁶

Con la teoría de Bajtín hay un notable enriquecimiento de esta manera de comprender el texto literario en función de cronotopos. A él también le debemos el señalamiento de que no es lo mismo la estética literaria en la antigüedad que en la modernidad. En su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Bajtín analiza los diversos estilos literarios del mundo antiguo mostrando sus diferencias con la novela moderna.¹⁷

Aunque se podría hacer muchos matices, lo importante es ver que la estética literaria se ha modificado a raíz del surgimiento de la teoría de la recepción. Esta teoría surgida en Constanza, Alemania, tiene como protagonistas a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss.¹⁸ ¿En qué reside la importancia del lector? La obra literaria, sea novela o cuento, para ser comprendida requiere forzosamente del trabajo de interpretación, que implica de manera obligada la participación activa del lector en la construcción del sentido de la obra. Ninguna

¹⁶Cfr. Tzvetan Todorov (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

¹⁷Cfr. Mijaíl M. Bajtín (1988), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.

¹⁸Cfr. Wolfgang Iser (1980), *El acto de leer*, Madrid, Taurus; Hans Robert Jauss (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

obra se lee solamente según la intención del autor. Por eso el lector es de algún modo también un autor. Esta afirmación del papel participativo del lector también la sostiene Bajtín, quien abiertamente habla del lector como coautor. Ciertamente la estética posterior, con más énfasis en [la participación e interactividad](#) nos obliga a repensar la recepción como insuficiente. En el caso, por ejemplo, de los textos literarios cuyo soporte ya no es el libro sino la pantalla de televisión, los videojuegos o la Internet, el lector pone no sólo su aptitud para describir la escritura sino también otras aptitudes relacionadas con la escucha (porque los sonidos tienen mayor potencia). Sin embargo, esto no significa desestimar la teoría de la recepción como aspecto clave de la estética literaria. En la medida en que la interpretación exige actividad de las ideas, sigue siendo indispensable para el desarrollo de la creatividad del lector.¹⁹

Es un hecho innegable que estamos ante una nueva estética literaria (la narración se vuelve una realidad virtual). En la literatura también vemos que se plantea la interactividad en función de los medios electrónicos. Esto significa que estamos ante nuevas formas literarias como el hipertexto (la escritura se hace a través de *links*, sin autor y sin jerarquías). Esta interacción no siempre es negativa aunque es discutible porque se basa en la ideología de que el medio es el lenguaje. El libro tradicional parece dar paso al libro interactivo donde al no haber autor, el texto se concibe como cambiante según las necesidades del usuario. Pero esto no es más que una utopía porque no funciona ni puede funcionar en la vida real sino sólo en la ciencia ficción.²⁰

Junto con la teoría de la recepción hay que valorar en alto grado la teoría hermenéutica. Quien sin duda ha llevado esta teoría a su máximo nivel es el filósofo alemán Hans Georg Gadamer, quien, por cierto, ha aplicado fructíferamente la hermenéutica a la poesía.²¹ Y para citar a autores cercanos, podemos mencionar a Helena Beristáin y a Luz Aurora Pimentel quienes han desarrollado enfoques fecundos sobre la estética literaria.²² La

¹⁹Cfr. Andrew Darley (2002), *Cultura visual digital. Espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

²⁰Cfr. Marie-Laurie Ryan (2004), *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.

²¹Cfr. H. G. Gadamer (1993), *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa.

²²Cfr. Helena Beristain (2004), *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM; Luz Aurora Pimentel (2001), *El espacio de la ficción*, México, Siglo XXI.

poesía se define por el espacio en blanco que deja el verso en la página, como aislamiento donde surge la expresión del yo que puede dirigirse a un tú, en todo caso existentes ambos únicamente en la huella pronominal, independientemente de sus existencias empíricas. La palabra de uso ordinario se integra a la poesía de acuerdo con los criterios de belleza fónica, armonía del significante y especificidad del significado, para crear la musicalidad propia del lenguaje de la poesía. El blanco en la página hace que el poema cree un mundo en el que el yo poético se aísla; el mundo lo crean las propias palabras. Un mundo que, a diferencia del narrativo, no está dirigido a la comprensión de una fábula, sino al sentir creado por el peso específico de cada palabra, que puede cobrar sentido para el lector al cierre del poema, en el que se concreta la totalidad de la expresión del yo poético. La lectura del poema contemporáneo requiere como sustento sólo las palabras mismas del poema, que le piden [sentir más que saber](#) al lector. En la poesía actual, la soledad del lector ante el texto puede ser absoluta.

Para Gadamer, en una época en la que las palabras no crean ya comunicación inmediata, como lo hacían en el entorno de la oralidad, hay que preguntarse por el poder y las posibilidades de la poesía, el arte de la palabra. En esta confusión comunicativa, creada por la tecnología de la escritura, la pregunta se concreta enfatizando el poder de interpelación que puede tener en este tiempo la palabra poética. Se trata de la pregunta por la persistencia o la pérdida de la capacidad de escucha, para en todo caso recuperarla o enriquecerla, como principio de esperanza; en sus palabras: “en una época de la potenciación eléctrica de la voz, sólo la palabra silenciosa encuentra lo común del Tú y del Yo en la palabra y conjura, así, lo humano.” (Gadamer, 1993: 117)

La estética musical

¿De qué manera se puede diferenciar lo propiamente musical como estructura armónica frente a lo que es puro ruido urbano o de la naturaleza? Aquí surge un interesante problema de cómo ciertas corrientes de la vanguardia utilizaban estos fenómenos como fuentes de renovación de los estilos musicales. En otras palabras, el ruido no es simplemente algo que

distorsiona la comunicación sino que puede resemantizarse y convertirse en un elemento de innovación estética.²³

¿Cómo puede adquirir otro significado y producir innovaciones? Quienes se han dedicado en los últimos años a examinar este problema señalan que el ruido puede ser modificado con medios artificiales (como una computadora) produciéndose así fusiones o conversiones digitales que pueden volverse musicales. Claro que el resultado no siempre es positivo porque puede darse el caso de que estas modificaciones artificiales sólo sean nuevos generadores de ruidos que al igual que de casi todos los ruidos de los medios de comunicación, no se espera información, sino contacto, es decir, simple negación de toda soledad y silencio.

Hoy vemos también que el silencio, los intervalos y las pausas musicales adquieren una gran importancia debido a la necesidad de distanciarse de aquellas estéticas musicales del pasado que se basaban en el llenado de las tramas sonoras, como por ejemplo en Brahms, Beethoven o Wagner (y en general en la música clásica, neoclásica, el *pop*, *rock*, *punk*, etcétera).

En la actualidad, este llenado excesivo está derivando en una total pérdida de silencio. Sin embargo, se puede destacar el hecho de que hay muchos compositores como Anton Webern que se alejan de esas estéticas del “lleno musical”:

En efecto, Webern representa el fenómeno opuesto, la rarefacción de la trama sonora, la presencia de vastos silencios y de pausas, la emergencia de sonoridades exquisitas y aisladas, que en el puntillismo se transformarán en constelaciones sonoras inmersas en vastas galaxias estáticas (Dorfles, 1984, 43).

Estética del cine

La aparición y desarrollo del cine inauguró un nuevo lenguaje más allá de la palabra (poesía y literatura). Como nuevo lenguaje plantea una forma distinta de comunicación. Se trata de

²³Cfr. Pierre Boulez (1990), *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Avila; Michel Chion (1999), *El sonido*, Barcelona, Paidós; (1998), *La audiovisión*, Barcelona, Paidós; Enrico Fubini (1994), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza.

ofrecer ideas y provocar emociones a través de un lenguaje de imágenes. Las imágenes nos producen otros efectos: se relacionan directamente con el placer, motivan una identificación que produce en el espectador nuevas experiencias estéticas intercalando tiempos y espacios mediante recursos propios como el *flash back*. Las imágenes no llenan sino ahuecan, el silencio y lo no dicho sugieren más que lo que muestran.²⁴ En el cine clásico ya se encuentran las grandes innovaciones formales como el contra-campo, la metalepsis (la distancia entre la ficción y lo real o efecto diegético), la prolepsis (anticipación del futuro) la analepsis (regreso al pasado), la elipsis, etcétera.

En los últimos años vemos que por efecto del desarrollo tecnológico ha surgido una nueva estética del cine basada sobre todo en la espectacularidad y el artificio formal. A diferencia del cine clásico y moderno, esta nueva estética posmoderna ya no hace énfasis en el contenido, sino más bien en la superficie. No se busca la reflexión sino el efecto sensacionalista y la estimulación del placer. Es el caso de las películas taquilleras del “nuevo Hollywood” como *Avatar*, *Terminator* o *La máscara*. Estas demostraciones de espectacularidad consisten en gran medida en hacer que el público aprecie más la artificiosidad de lo que se ve (no se trata de ver qué dicen las imágenes sino cómo se han hecho, con qué tipo de computadora).

Por esta razón algunos teóricos como David Bordwell señalan que estamos ante una transformación de una estética cinematográfica basada en el **significado** (el contenido, la trama y la psicología de los personajes) a otra estética formalista basada en el **significante** (la pura acción y el impacto sensorial sin reflexión).²⁵

Conclusión

Lo estético no tuvo prioridad en la historia occidental. Fenómeno que no se debió a la gran cantidad de tratados o estudios sobre el tema, sino a que el desarrollo mismo de la sociedad estuvo en función de otro tipo de racionalidad más acorde con las necesidades económicas o

²⁴Cfr. Rudolf Arnheim (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito; Mario Pezzella (2004), *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la medusa.

²⁵Cfr. David Bordwell (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

industriales. Existieron así otros modelos de vida vinculados con el desarrollo de la ciencia y de la técnica. Se puede encontrar otra explicación también en el hecho de que frente a la cultura de la oralidad, la escritura derivó en un saber tecnológico. Cualquiera sea la explicación al respecto, lo que debemos subrayar es que en la era cibernética hay una vuelta o retorno al pasado. Se trataría de volver a desarrollar un nuevo lenguaje (antiquísimo) como visión de la totalidad. Esto significa que la herramienta cibernética sirve al artista para adquirir destrezas, para crear cosas bellas, obras artísticas. Pero en este punto, cabe aclarar, como lo hace Javier Echeverría, que dichas cosas no son cosas sino representaciones:

Las ‘cosas’ no son objetos físicos, sino representaciones digitales y electrónicas, en algunos casos de objetos reales, en otros, de entidades imaginarias. En ambos casos esas ‘cosas’ son producto del diseño tecnológico. Algunas interfaces (videojuegos, realidad virtual, televisión) tienen particular potencia para producir *impresión de realidad* sobre los sujetos a partir de constructos imaginarios. Por ello cabe hablar de una *realidad expandida* en el espacio electrónico, mejor que de una realidad virtual (Echeverría, 2003: 21).

Tal parece que la ciencia y la tecnología derivan hoy en la vuelta a las visiones de la antigüedad. Específicamente a las teorías de algunos filósofos como Pitágoras y Platón. Según estos filósofos lo bello está asociado al bien, además de que no se relaciona necesariamente con los cuerpos. Tal es la concepción de la belleza como equivalente a la armonía musical. Si bien es cierto que en la posmodernidad hay un descenso de la ciencia y la tecnología, lo que tenemos entonces es un proceso innegable de retorno a la historia pre-escritural. O como diría otro filósofo, [Eugenio Trías](#), se trataría de ir más allá de Derrida y su concepción de la escritura, es decir, a otro tipo de lenguaje compuesto por símbolos musicales, más que gramaticales o puramente verbales.²⁶ Entre las implicaciones que podemos derivar de este proceso, está la necesidad de reformular el concepto del arte que es algo más complejo y que no se reduce a la producción de la obra.

²⁶Cfr. Eugenio Trías (2007), *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Bajtin, Mijaíl M. (1988), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Beristain, Helena (2004) *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM.
- Bordwell, David (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- Boulez, Pierre (1990), *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila.
- Bozal, Valeriano (1997), *Historia de las ideas estéticas*, dos volúmenes, Madrid, Historia 16.
- Burke, Edmund (1995), *De lo sublime a lo bello*, Barcelona, Altaya.
- Carchia, Gianni (1990), *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid.
- Chion, Michel (1998), *La audiovisión*, Barcelona, Paidós.
- _ (1999), *El sonido*, Barcelona, Paidós.
- Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- Darley, Andrew (2002), *Cultura visual digital. Espectáculos y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Dorfles, Gillo (1965), *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor.
- _ (1984), *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen.
- Fubini, Enrico (1994), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza.
- Gadamer, Hans Georg (1993), *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa.

Havelok, Eric (1994), *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor.

_ (1996), *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós.

Hernández Sánchez, Domingo (Ed.) (2003), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Iser, Wolfgang (1980), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

Jauss, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

Kerckhove, Derrik (1999), *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa.

Lombardo, Giovanni (2008), *La estética antigua*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Longino, (1980), *Lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar.

Moles, A. (1990), *El kitsch*, Barcelona, Paidós.

Molinuevo, José Luis (Ed.) (2000), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

_ (2002), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.

Pezzella, Mario (2004), *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la medusa.

Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio de la ficción*, México, Siglo XXI.

Ryan, Marie-Laurie (2004), *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.

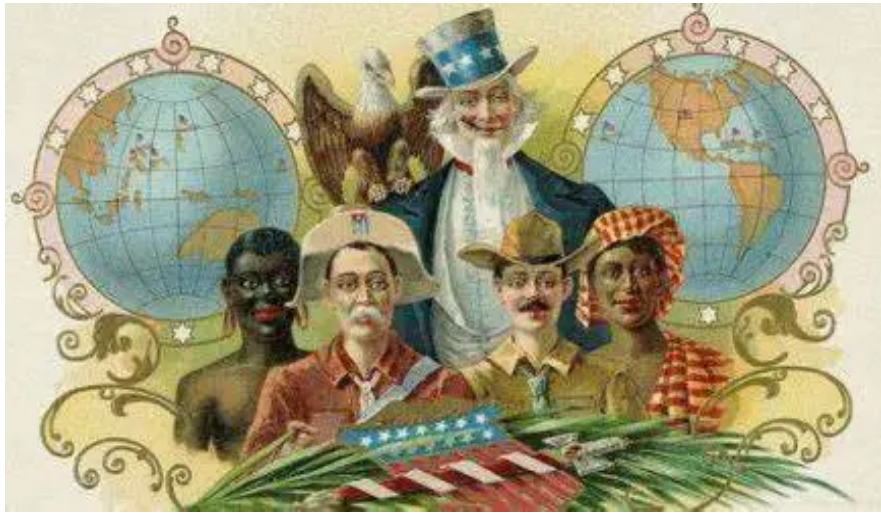
Saint Girons, Baldine (2008), *Lo sublime*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM.

Todorov, Tzvetan (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XX.

Trías, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Xirau, Ramón y David Sobrevilla (Eds.) (2003), *Estética, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta.



HERMENÉUTICA, MITO, EDUCACIÓN Y LITERATURA

Elizabeth Hernández Alvidrez

Samuel Arriarán

Hoy en día podemos investigar los mitos en la literatura y en la educación en el contexto del proceso global de imposición de la racionalidad instrumental. Detrás de la cuestión de un universalismo abstracto se esconde el problema fundamental de si pueden existir otras formas de educación basadas en una racionalidad transcultural. Investigar los mitos en la literatura y en la educación mexicana significa, desde esta perspectiva, asumir la problemática de buscar alternativas pedagógicas frente al proceso de uniformización educativa y la consiguiente destrucción de las culturas tradicionales.

Así, podemos comprender la relación entre la educación y la cultura, desde la hermenéutica como enfoque reflexivo. El ámbito problematizador en el que se desarrolla esta perspectiva, se ubica en el contexto del debate cultural sobre la modernidad y sus implicaciones particulares en la educación mexicana, orientada por una formación en la que la concepción de lenguaje que se privilegia en relación con la construcción del conocimiento está muy restringida al razonamiento lógico guiado por las ciencias positivistas, y por el nuevo rumbo que se está dando hacia la formación en el lenguaje de la tecnología, donde se

hace muy evidente una deficiencia de los lenguajes de la sensibilidad creadora que la reflexión hermenéutica puede contribuir ampliamente a restituir, con beneficios para una educación integral. Se trata de establecer una relación entre la filosofía de la cultura y la educación para formular propuestas acordes con los requerimientos educativos actuales.

Específicamente, nos preocupa el poder de respuesta que se ejerce en la educación en el momento en el que se está desarrollando una redefinición cultural en la que no se trata de rechazar los valores de la educación moderna ni la necesidad de un uso racional de la tecnología, pero que obliga también a incorporar valores culturales dados por un sustrato multicultural que ha permanecido latente a pesar de las condiciones históricas que han hecho primar la visión cultural moderna.

Por otra parte, no se trata de promover una educación basada en una perspectiva particularista o relativista, pues esto llevaría a la proliferación de cosmovisiones que tenderían a la conservación aferrada de los valores propios de cada cultura, sin la posibilidad de convergencia con otras culturas. Este es un peligro real en el contexto mexicano, debido a que sus condiciones históricas han permitido, durante siglos, la convivencia desigual de diversas culturas.

En consecuencia, la propuesta educativa que intentamos generar tendería a responder la siguiente pregunta: ¿cómo mantener un equilibrio multicultural que brinde mejores alternativas de vida? Ante este cuestionamiento se puede hacer algo que en la escuela se ha realizado de una manera inacabada, que es volver la mirada a la existencia de las visiones de mundo que están manifestadas en la producción cultural de las tradiciones.

Esta mirada permitiría revalorar la formación de una conciencia cultural crítica que posibilite tomar decisiones respecto del mundo de vida deseable. La propuesta concreta para el campo educativo es la formación de una competencia hermenéutica a través de la interpretación de los diversos textos que se producen y que la escuela debería considerar, para comprender el mundo complejo de significados que rodea al contexto educativo.

¿Por qué la hermenéutica? Porque la actitud hermenéutica permite indagar en una realidad de diferencias y singularidades, debidas a las múltiples convergencias culturales históricamente enlazadas, aunque con desigualdad de oportunidades de ser consideradas

como válidas en la educación. Además porque la relación de conocimiento hermenéutico se establece de manera intersubjetiva, no en la relación positivista sujeto-objeto.

Una educación entendida hermenéuticamente tendería a la conciliación entre las formas de conocimiento moderno y tradicional, entre lo racional y lo sensible, entre el pensamiento lógico y el creativo, como vías de conocimiento en la formación educativa. Sólo con el equilibrio de estas formas de producción cultural se podría lograr una actitud crítica en la conformación de la identidad cultural. Una [propuesta educativa multicultural](#) en nuestro contexto trataría de encontrar principios operativos que permitan establecer correspondencias entre objetos provenientes de diferentes contextos culturales e históricos sin aparente vinculación.

Una manera de concebir la vinculación entre lo racional y lo sensible, entre el pensamiento lógico y creativo, nos la proporciona el concepto de mito. Ciertamente el mito tiene múltiples interpretaciones. Es por tanto un concepto ambiguo que requiere aclaración y previa precisión. El mito representa un relato que se refiere al pasado; cuenta cómo tuvo origen una realidad, el cosmos, una sociedad, un comportamiento humano o una institución. El desacuerdo fundamental reside en que unos autores (de la escuela positivista Ilustrada) lo reducen a una ilusión, a una ideología o a un fantasma. Otros autores en cambio lo vinculan con su potencial creador, y como un estímulo inagotable de energías. Más allá de su ambivalencia existe, sin embargo, una lógica que podemos llamar lógica del discurso mítico. Esto significa que posee un sistema coherente de reglas. Debemos partir, entonces, de una ampliación del concepto de mito, ya que no existe un mito como tal, sino constelaciones mitológicas, es decir, conjuntos de construcciones míticas dependientes de un mismo tema reunidos alrededor de un núcleo central²⁷

Así definido el mito, vemos que sus pretensiones epistemológicas son amplias: da cuenta de otro tipo de saber que, sin él, se nos escaparía. El mito consigue ser una representación imaginaria y dramatizada de lo desconocido, una representación eficaz al punto de ser admitida por todos los miembros de una sociedad. Los mitos sólo existen en función del sentido que le otorgan una sociedad y una cultura, es decir, sólo existen en función

²⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, FCE, 2014

de su encarnación en la historia humana. De ahí surge la necesidad en muchos ambientes académicos y universitarios de replantear la teoría del mito conectándole con la razón (algo que estuvo en su origen según reconocen autores como H.G. Gadamer).

Esto significa reconocer la importancia decisiva del mito en cualquier forma de renacimiento político y educativo. ¿A dónde llevó el abandono del mito? Pues al conformismo, el nihilismo y la apatía generalizada de la sociedad posmoderna. Volver al mito significa, entonces, apuntar hacia una nueva mitología que sea motivadora no de una nostalgia del pasado o de una época donde predominaba la presencia de lo sagrado, sino más bien a un “principio esperanza”(Ernest Bloch) depositada en aquellas tradiciones premodernas que buscaron proyectar una narrativa liberadora como alternativa a la razón positivista racionalista.

Esta vuelta al mito, aunque se proclama a nivel universal, sin embargo, tiene más sentido en aquellos países como México y América Latina donde fracasaron los proyectos desarrollistas modernizadores. Hoy en día asistimos al derrumbe de toda forma de racionalismo e irracionalismo. En el campo educativo hacen falta planteamientos que busquen el equilibrio entre la mente y el cuerpo, entre el logos y las pasiones. Nos apoyamos en diversos autores que conciben una función positiva del mito (como Gilbert Durand, Hans Blumenberg, Mircea Eliade y Joseph Campbell).

Las preguntas que nos planteamos son las siguientes: ¿le queda al mito una función emancipatoria? ¿la tuvo alguna vez? ¿cuál es la relación del mito con la conciencia crítica? ¿debemos dejar a la técnica y la ciencia la desactivación de los mitos en un momento en que el pasado se convierte en un museo muerto? ¿es posible sustraer a ese dominio de la técnica asociada a la potencia de mito, allí donde éste viene a expresar la derrota de la conciencia crítica?

Hay posibilidad de interpretar el mito desde otra perspectiva que no sea equivalente a su asociación con fuerzas monstruosas o primitivas, sino más bien a otra lógica o forma de racionalidad, a través de la cual la escritura mítica alcance a expresar una plenitud de vida y de sentido. Se trata de desarrollar desde el ámbito pedagógico una teoría del mito como una necesaria dimensión creadora y simbólica.

Debemos intentar hacer el aporte de algún esclarecimiento respecto de las relaciones entre los mitos en la literatura y en la educación. Para ello hay que hacer un balance de varios decenios de análisis de los mitos en la literatura y en la educación, y a la vez valorar los resultados obtenidos. Y finalmente proporcionar, un marco hermenéutico a la medida del objeto investigado, con una perspectiva coherente de búsqueda, y al mismo tiempo, sugerir nuevas orientaciones metodológicas.

Según Hans Blumenberg el trabajo del mito se puede realizar en el trabajo sobre el mito²⁸. Según este autor el mito se caracteriza como una reacción al miedo y la angustia. Este sentimiento solo se supera con las narraciones que constituyen intentos de esquivar el miedo adentrándose en historias sobre el miedo. Blumenberg vincula su teoría con otra tesis que postula la racionalidad del mito. Según esta tesis, en la medida en que el mito nos aleja del miedo y la angustia se vuelve una racionalidad incipiente. Por esta razón no podemos considerar los mitos como prelógicos o irracionales, ya que constituyen un trabajo valioso del logos. La teoría del mito de este autor se sostiene, entonces, desde una posición afirmadora del ser humano. Por último, la concepción del mito de Blumenberg se conecta con su teoría de la metaforología como búsqueda de imágenes irreductibles que no pueden ser comprendidas con categorías puramente conceptuales²⁹

Desde hace varias décadas y en vista del agotamiento del paradigma racionalista ilustrado y positivista, muchos autores revisaron el problema de la permanencia del pensamiento mítico. Mientras las sociedades parecen cambiar en sus estructuras, sin embargo, los mitos no cambian. Resurge entonces el interés por analizar ciertas esferas como la literatura, donde se manifiesta de una manera poderosa el pensamiento mítico.

Lo que se observa en muchas obras literarias es la invención, el asombro y la contemplación maravillada del mundo (algo que estaba en los orígenes de filosofía en Grecia). Como dice un autor, “la literatura encuentra el mito”³⁰.

²⁸ *El trabajo del mito*, Barcelona, Paidós, 2003

²⁹ Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000

³⁰ Frederic Monneyron, *Mito y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003

No es que la literatura reproduzca los mitos antiguos (de carácter oral de naturaleza etno-religiosa) sino que los recrea. Esto significa que el escritor crea un discurso que reinventa el discurso mítico, es decir, que participa de los mismos procesos organizadores de las imágenes. Para Gilbert Durand puede hacerse una mitocrítica, es decir un análisis de los mitos literarios, pero siempre en un contexto social e histórico.

El análisis literario no puede realizarse sino con relación a otros campos disciplinarios como la etnología, el psicoanálisis, sociología y la filosofía. Lo interesante de este enfoque consiste en que a su vez el mitoanálisis no puede dejar de apoyarse en el análisis literario. No es que para Durand la literatura sólo sea un documento social (ya que rechaza los enfoques sociologistas) sino que la concibe como una mejor vía de acceso al imaginario de una época o de un período histórico. Esto significa que lejos de poder solo ser una representación de la realidad, puede generar comportamientos creadores.

Según el enfoque de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y la teoría de la recepción, podemos considerar que todo signo tiene sentido por el uso que le da el receptor. De ahí la importancia de subrayar lo particular de los sistemas educativos. La importancia del receptor o lector es de tal grado que en los últimos años ha generado en diversos países un creciente interés en formular una “teoría de la recepción”³¹

Para Northrop Frye, los mitos son arquetipos y unidades dentro de los mitos. Son aquellos elementos que se repiten en toda literatura. Pueden “ser cualquier cosa”. O sea que el mito es fundamentalmente un relato, tiene un comienzo, un nudo y un desenlace. Aunque esta estructura tenga su propia lógica, sin embargo su línea argumental se relaciona de algún modo con su similitud con la experiencia cotidiana (mimesis). Es interesante señalar la crítica que se ha hecho a Frye, subrayando su aspecto formalista al desconectar el mito de la ideología. La respuesta de Frye consiste en no negar la existencia de mitos ideologizados por estar fuertemente institucionalizados (por la Iglesia, el Estado, etc.). Lo que rechaza es su

³¹ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1999

reduccionismo. Esto significa que para él, existe un lenguaje poético (mítico), irreductible al lenguaje ideológico.³²

Según George Steiner debemos intentar responder a la cuestión del por qué los antiguos mitos continúan dominando y dando sentido vital a nuestra visión del yo y del mundo. La teoría de Steiner sobre el mito se relaciona estrechamente con una teoría poética y filosófica de la lectura. Esto significa que la hermenéutica del mito es inseparable de la lectura y del proceso educativo. En efecto, para este autor en el acto de lectura del mito el lector se transforma. Desde esta perspectiva la educación se presenta como una acción receptiva a las palabras que vienen de lejos. La identidad personal y colectiva se van configurando, entonces, en el contacto con otros ausentes a través de los relatos.

Si los mitos son fundamentalmente relatos de otras épocas se comprende que en el proceso educativo tiene una principal importancia el papel de la memoria, ya que ésta es la facultad que nos permite rememorar para instalarnos en otros tiempos y en otras épocas. Muchos libros de Steiner se refieren a la pérdida de la memoria que equivale a una catástrofe educativa por significar el triunfo moderno de la lógica totalitaria. El universo hipertecnológico -dice Steiner- nos ha arrebatado la capacidad de imaginar y nos ha impuesto la positividad. Estamos ante una sociedad fetichizada ya que la tecnociencia no tolera otros lenguajes. Steiner nos dice que la crisis de la educación occidental es fundamentalmente una “crisis de memoria”. Y el vigor de la memoria sólo puede sostenerse allí donde hay silencio. Hoy en la sociedad global este orden de silencio casi no existe. Sin la memoria y sin el silencio que la memoria requiere, la lectura no nos puede proporcionar ninguna fuerza vital.

Sin la memoria la educación se pervierte y nos quedamos sin identidad. O sea que según el enfoque de George Steiner, el mito se conecta estrechamente con la educación. Una educación desde la memoria es una educación que tiene en cuenta al Otro y por tanto se plantea como una continuación entre el pasado, el presente y el futuro. Esta educación no puede desarrollarse mientras el lenguaje pedagógico esté colonizado por las fórmulas

³² David Cayley, *Conversaciones con Northrop Frye*, Península, Barcelona, 1997,

matemáticas y estadísticas (por el imperio de los signos y no por los símbolos o las metáforas). Este planteamiento se relaciona con el enfoque de Durand sobre el mito como esfera de lo simbólico y el deseo. De ahí la importancia de examinar con cierta profundidad la obra teórica de Steiner que resulta uno de los últimos intentos de rescatar el aspecto humanístico en la educación actual.

Estrategia metodológica

Nuestra estrategia se encuentra en las hermenéuticas de los filósofos Hans Georg Gadamer y [Paul Ricoeur](#). Estos filósofos claves de la hermenéutica contemporánea son los que se han estudiado menos y que, sin embargo, pueden aportar más a la investigación educativa en México y en América Latina. ¿Qué aportan las hermenéuticas de Gadamer y de Ricoeur a la problemática educativa?

Desde el punto de vista de la [hermenéutica de Gadamer](#), y a través de su concepto de formación, la educación se puede concebir como mediadora de la cultura que, en cuanto tradición, se considera a su vez una mediación del presente con el pasado a través de los productos culturales, como las obras literarias y de arte en general, que constituyen el legado de humanidad que se ha producido en una tradición. La incorporación de la hermenéutica de Gadamer en la educación abre no sólo la crítica a la educación positivista que rechaza el carácter cognoscitivo de las manifestaciones artísticas, sino que también propone la formación mediante los productos artísticos de la cultura como portadores de la tradición, para reconocer en ellos una identidad que se traduzca en una actitud ética de saber actuar ante los retos históricos que se nos presenten, algo que está haciendo tanta falta en nuestro contexto mexicano y latinoamericano actual.

La [hermenéutica](#) es un enfoque que nos permite fundamentar una metodología no autoritaria en la educación, ya que establece la relatividad de los horizontes culturales. Se puede afirmar que la hermenéutica sintetiza la semiótica y la pragmática, con lo que tenemos una perspectiva que apunta al diálogo y el respeto de las diferencias culturales, además de constituir una concepción epistemológica y metodológica más adecuada para investigar el proceso de la comunicación desde un enfoque no unilateral. Esto significa que daremos tanta o igual importancia al lector o receptor, el texto y el emisor. Para hacer avanzar esta

problemática [necesitamos profundizar la investigación de la práctica docente](#) desde el contexto cultural de México. Se trataría de reflexionar la manera de relacionar lo curricular con nuestro propio contexto histórico.

Sin embargo, para no repetir mecánicamente teorías elaboradas en otros países y dado que nuestro propósito principal intenta construir una perspectiva original aspiramos a fundamentar una posición hermenéutica propia que denominamos hermenéutica barroca que se ubica en el contexto propio de México y de América Latina y desde aquí transformar nuestro sistema educativo. Nos apoyamos para ello en una creciente producción que hemos desarrollado colectivamente en los últimos años en las actividades de nuestro Cuerpo Académico y en los seminarios de la línea Hermenéutica y educación multicultural, en la Maestría en Desarrollo Educativo y en el Doctorado en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional.

EDUCACIÓN Y DIVERSIDAD EN LA FILOSOFÍA DE JACQUES RANCIERE

Samuel Arriarán

Uno de los pensadores contemporáneos que más está contribuyendo a una reformulación de la filosofía educativa es Jacques Ranciere, profesor emérito de la Universidad de la Sorbona.. Autor de más de 30 libros, entre los cuales destacan varias investigaciones sobre pedagogía. En especial, su teoría sobre la necesidad de educar para la igualdad y la emancipación adquiere una gran importancia e interés en el contexto de la educación para la diversidad. Hay que intentar analizar y valorar esta teoría con la finalidad de aplicarla a la realidad del sistema educativo mexicano y latinoamericano.

En otras fases de nuestra investigación nos hemos dedicado a la exploración de diversos aspectos de la educación desde perspectivas principalmente filosóficas (a partir de autores como Agamben, Ricoeur y Gadamer). En esta nueva etapa nos interesa explorar el ámbito de la escuela pública desde la perspectiva de la filosofía educativa de Ranciere. Esto tiene gran impacto social y educativo, ya que constituye una nueva forma de investigar la educación desde nuevos paradigmas como el enfoque de la diversidad cultural donde caben otros lenguajes no reduccionistas.

La filosofía educativa de Jacques Ranciere sirve para repensar y cuestionar el discurso historiográfico occidental que únicamente plantea más progreso, desarrollo y modernización según la lógica capitalista. Nos permite pensar otra forma de educación a partir de otra forma de organización social. Construir una nueva filosofía educativa consiste entonces en recuperar aquello que fue desechado como restos culturales supuestamente premodernos y “no productivos”. Leída así la historia desde América Latina ya no puede ser concebida como la simple adopción del modelo de modernidad capitalista occidental.

En la Universidad Pedagógica Nacional y concretamente en nuestro doctorado sentimos la necesidad de actualizar las teorías sobre la diversidad en educación desde otros enfoques no desarrollistas. Esto significa comprender otras formas de racionalidad que no se reducen al conocimiento centrado en el logos. Se trata de ver cómo funcionan los sentimientos, las pasiones y los símbolos que expresan las necesidades del cuerpo. Gracias a

autores como Ranciere podemos hoy investigar lo educativo desde otras perspectivas humanistas, verdaderamente emancipatorias.

Aunque Ranciere no dice que aspira a una teoría, ya que solo propone recoger experiencias particulares para de ahí extraer reflexiones; sin embargo, se puede advertir que posee una sólida propuesta teórica. Ya desde sus primeros libros como *El maestro ignorante* plantea que no hay distinción entre saber, conocimiento e ignorancia, sino entre una educación para la dominación y otra para la emancipación. No hay maestros que saben y depositan sus conocimientos en otros que “no saben”. Los que “no saben” para Ranciere deben aprender por sí mismos y por sus propias capacidades. Cualquiera puede saber y actuar. La teoría de Ranciere plantea que la educación es todo aquello que cualquier otro ser humano puede comprender, porque todos somos iguales desde el punto de vista de la inteligencia.

Hay un debate entre quienes proponen la educación como si la igualdad fuera un recorrido para llegar a un objetivo. Ranciere plantea que la igualdad no es eso, ya que ningún conocimiento sirve para llegar a la igualdad. Más bien es al revés, es la declaración de igualdad lo que permite llegar al conocimiento. La escuela pública no hace más que reproducir la desigualdad ya que detrás de su fachada igualitaria establece una fuerte división entre los que saben y los que no saben. De lo que se trataría entonces es convertir a la escuela pública en un laboratorio para la igualdad. Es decir, de poder experimentar prácticas verdaderamente emancipatorias.

En su bello libro *La noche de los proletarios*, plantea que los individuos pueden hacer lo que hace el poeta o el filósofo: escribir, pensar. Se rompe así la definición del “zapatero a tus zapatos”. Esta es una verdadera experiencia de igualdad. Y en sus últimos libros en torno de la democracia y lo estético termina por desarrollar una propuesta de gran valor educativo sobre la necesidad de profundizar en la heterogeneidad, la diversidad y el disenso frente a las políticas actuales que únicamente buscan la homogeneización (que no es sino una falsa igualdad).

¿Cuál fue el camino que le llevó a construir su propuesta teórica (la idea de que no hay una distinción entre los que saben y no saben ya que todos somos iguales en inteligencia)?

Habría que determinar si esta propuesta se aplica a la realidad educativa en que vivimos. Lo que dice de la realidad histórica de Europa se aplica también a nuestra realidad. La igualdad y la desigualdad son productos sociales de toda realidad histórica que corresponda a la modernidad occidental capitalista. La función de la escuela pública no consiste en seguir reproduciendo las condiciones de desigualdad social, sino por el contrario, debe promover la igualdad. La emancipación se relaciona con la potencia o capacidad de saber. La voluntad desempeña un rol principal en cuanto a lograr una relación de igualdad entre las inteligencias.

Ranciere defiende a la escuela pública como lugar necesario para la experimentación de la emancipación, pero no todos comparten esta idea. Existe otra posición contraria de muchos autores que como Iván Illich sostienen la tesis de la “des-escolarización”, es decir la idea de que ya no es necesaria la escuela pública porque únicamente reproduce la desigualdad que se traduce como deserción masiva, fracaso individual y fuente de desempleo.

Para fundamentar nuestra propia posición, utilizamos el concepto del reconocimiento de la diversidad. Hemos propuesto considerar los diferentes tipos de identidad cultural que tienen relación con las reivindicaciones étnicas, de clase, de género, etc. Esto significa plantear en la escuela pública y particularmente en el contexto del sistema educativo latinoamericano, la necesidad de lograr la igualdad como relación simbólica de un sí mismo con una otredad. De esta forma hemos confluido con otras líneas de investigación sobre los problemas de la educación relacionados con las tradiciones culturales correspondientes a nuestro contexto histórico.

Se debe tener en cuenta que los medios audiovisuales han traído cambios en la sociedad, la cual está adaptándose cada día más a las imágenes que promueven las tecnologías como los teléfonos conectados a internet, los videojuegos, etc, con intenciones comerciales más que educativas. Lo que nos preocupa ahora es el efecto que producen los nuevos desarrollos tecnológicos como la automatización, la inteligencia artificial, la realidad virtual, la realidad aumentada o metaverso.

Es en este momento cuanto más extrañamos la guía de nuestros maestros como Adolfo Sánchez Vázquez, que se atrevieron a filosofar sobre estos temas oscuros y sumamente complejos. Si ellos vivieran estarían reflexionando sobre estas cuestiones

provenientes de la cibercultura, del universo de la post-realidad, de la posverdad, es decir, de cómo nos manipulan con noticias falsas, con algoritmos que nos llegan de manera subliminal a través de las redes sociales. Es así como podemos percibir las instancias de poder pero también hace falta destacar las actitudes de resistencia que desde la perspectiva del ethos barroco nos permiten postular una recepción educativa crítica y liberadora. Porque no hay ni nunca hubo actitudes pasivas y simplemente reproductoras. La desigualdad no se reduce al hecho de que los oprimidos reproducen pasivamente el lenguaje de los poderosos, sino que lo transforman.

Y así llegamos a apreciar y valorar la filosofía educativa de Jacques Ranciere. Con base en nuestra experiencia docente, hemos comprobado que los estudiantes pueden exponer y comunicar sus ideas, emociones y canciones provenientes de sus culturas propias. No se trata de enseñarles sino de aprender de ellos, como diría Ranciere: “los que no saben” son perfectamente conscientes de que saben y pueden aprender lo que sea. Son iguales en inteligencia. Se comprueba que si se proponen aprender a pesar de un contexto difícil y a veces adverso, lo logran.

También hemos visto que si se trabaja en el aula con textos escritos como un cuento o una novela u otro tipo de narraciones, son perfectamente capaces de configurar lo que dice el autor y reconfigurar a su modo lo que dice el texto, con lo que distanciándose de una posición pasiva, son capaces de convertirse en sujetos de transformación de la realidad. Esto confirma lo que Ranciere señala acerca de la experiencia de Jacotot en su libro *El maestro ignorante*. Lo que interesa es sobre todo un proyecto educativo de emancipación para transformar la sociedad. Para contribuir a construir este proyecto de emancipación hace falta el análisis de una triple forma de dominación:

- A) A escala internacional que a través de una demarcación de la seguridad e inseguridad, la política globalizadora nos impone a los países latinoamericanos situaciones propicias a todo tipo de intervencionismo. Es así como se nos excluye en zonas inseguras todo lo que tiene que ver con crisis financiera, educativa, de biopolítica, migración, etc.
- B) De la misma manera que se impone un aparato global de seguridad, también se lo

hace desde el ámbito nacional en lo que respecta a un estado democrático que pretende legitimar su poder con base en el supuesto de que hay quienes “saben gobernar” y quienes no saben. La división arbitraria entre gobernantes y gobernados reproduce así la división entre maestros sabios e ignorantes, entre expertos y no expertos.

- C) En lo educativo es importante detenernos en los factores sociales que ensanchan la brecha entre conocimiento e ignorancia. Esto implica dirigir nuestra mirada no solo a lo que sucede en el aula, donde vemos que cada vez aumenta la desigualdad al existir condiciones que propician la deserción escolar, sino también hacia las políticas educativas que favorecen la elitización y la conversión de la escuela pública en empresa mercantil. Lo que vemos en México y en la mayoría de los países latinoamericanos es el abandono de la tradición cultural basada en el lenguaje de la oralidad. Lo que prevalece es un lenguaje único de “los que saben leer”, y por tanto de “enseñar”. Como ya señaló Ángel Rama, las ciudades letradas en América Latina no hacen más que consagrar la dominación colonial por la vía de la escritura. (Rama, 2009).

En *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2003) Jacques Ranciere hace una aportación a los enfoques educativos escolares. Para ello parte primero de una exposición crítica de la pedagogía que surge con la modernidad ilustrada, en la cual los ejes del proceso de enseñanza-aprendizaje son el libro impreso y el maestro explicador. Esto ha provocado la constitución de una forma de educación escolar, que Ranciere caracteriza mediante los siguientes aspectos:

1. La tarea del maestro consiste en transmitir sus conocimientos a sus alumnos para llevarlos gradualmente al conocimiento del maestro.
2. La acción primaria del maestro es **explicar** para conducir a los alumnos de lo más simple a lo más complejo del conocimiento.
3. El alumno obtiene su alcance educativo de acuerdo con su destino social.
4. La formación sólida, metódica es condición para el desarrollo de la inteligencia.

5. El procedimiento del maestro es explicar de manera oral los razonamientos contenidos en el escrito.

Esta forma de educación, sobre todo la que implica la distribución de la educación de acuerdo con un supuesto destino social de los estudiantes, ha traído graves consecuencias en la conformación socioeconómica que ha tenido alcances tan grandes como el modelo de vida capitalista que ha dado lugar a su versión actual, el neoliberalismo.

O sea que nos encontramos ante un gran problema que podría enfocarse desde las perspectivas, entre otras, de tres entornos culturales contruidos a partir de las tecnologías de la palabra desarrolladas desde la oralidad, la escritura y los medios digitales, que dan lugar a formas de construcción del conocimiento y discursos que rigen la vida cotidiana con consecuencias en el desarrollo de modelos socioeconómicos. Ello da lugar a reflexionar sobre lo político en esos entornos culturales.

La hermenéutica de Ranciere nos ofrece una posibilidad de comprender cómo esta concepción de la educación está presente y marca una crisis en acontecimientos como los que han surgido en el contexto de la pandemia. La relevancia del estudio de esta circunstancia radica en graves consecuencias para el futuro.

La escolarización a distancia, a través de la interfaz de una pantalla, ha evidenciado la aplicabilidad que los anteriores aspectos expuestos por Ranciere pueden tener para la comprensión de la ideología neoliberal que subyace en las expresiones discursivas generadas y las acciones realizadas, tanto por los estudiantes como por los actores oficiales.

En relación con lo expuesto, en la actualidad las acciones desplegadas en el contexto de la pandemia de COVID 19 nos muestran la magnitud del apego a una educación centrada en lo escolar, es decir en la cultura generada por la escritura como tecnología de la palabra. En efecto, se vio cómo se han manifestado los discursos de catástrofe y atraso ante el hecho de la interrupción de la asistencia a las aulas. Una reacción inmediata fue la construcción de las clases a distancia con el apoyo de los medios electrónicos.

Para incluir referentes, presentamos dos testimonios de estudiantes del medio urbano en clases a distancia, a través de los medios digitales:

El primero, en entrevista con el diario *La Jornada* dijo que

... si bien la emergencia sanitaria no afectó el proyecto de vida que tenía planeado, sí me perjudicó en que no he podido entender muchas cosas de las asignaturas de la misma forma que lo hago cuando estoy en el salón de clases, creo que cuando íbamos de forma presencial los maestros trataban de explicar mejor.”

El segundo estudiante, también entrevistado por *La Jornada* dijo que “no estamos aprendiendo nada, y quienes vamos por un lugar en la universidad estamos angustiados.”

Por otra parte, en un contexto rural está el caso del movimiento de los aspirantes al ingreso a las normales rurales en Chiapas que solo recibieron una fuerte represión, cuando mostraban la desigualdad de condiciones en la que se encontraban frente a la imposición de un examen de ingreso en línea y no en la modalidad presencial como medio accesible a sus posibilidades.

Hasta aquí los testimonios y los hechos. A continuación, expondremos los argumentos de Ranciere que nos han guiado para elaborar una interpretación de las declaraciones y los hechos aludidos anteriormente

Un ejemplo de la diferencia entre las formas de aprendizaje es la que se refiere al desarrollo del lenguaje. En el entorno anterior a la escolarización, quien aprende a hablar la lengua de su entorno o lengua materna lo realiza sin la ayuda de las explicaciones de un maestro. Lo hace por medio de ensayos comunicativos progresivos que surgen de su voluntad y la de quienes lo rodean de pertenencia a la comunidad familiar. Sin embargo, con el ingreso a la escuela se considera que debe **aprender** las reglas de comunicación lingüística, no ya mediante el mismo proceso que realizó en la oralidad, sino que la escritura hace necesario al maestro explicador, pues se considera que, quien es ya nombrado alumno no es capaz de lograr ese conocimiento por sí mismo tal como sí lo hizo en la adquisición de la lengua materna oral. Es en esta etapa en donde se manifiesta la evaluación que determina el destino socioeconómico de los alumnos.

La relación entre maestro explicador y alumno es de dependencia, pues el alumno espera a que el maestro enseñe para que él aprenda. Ejemplificando nuevamente en el actual

contexto de la pandemia, el estudiante podría por su propia **voluntad** estudiar los textos del material de estudios de los programas que se anexan como archivos en las plataformas. Sin embargo, existen estudiantes que aducen que no aprenden porque el maestro no se conecta o su participación no es tan eficiente como en la modalidad presencial.

En un ensayo titulado “El espectador emancipado” Ranciere plantea la perspectiva de un sujeto activo que participa en la creación de significación en la recepción del texto. La propuesta de Ranciere sobre la igualdad de las inteligencias surge para provocar el debate sobre la finalidad de la escuela pública “... oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” . Si consideramos que el estudiante frente al maestro explicador es un espectador (como puede ser frente a la pantalla de una computadora en las clases remotas) significa como dice Ranciere que “...es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y de actuar” . (Pag. 14, 2008).

Aquí lo importante es señalar el desdén a la consideración de un tipo de educación dentro de los planteamientos de la cultura de la escritura que podría llevarse a cabo en el confinamiento al que obligó la pandemia con un carácter más en términos de la cultura de la oralidad. Como si ese período significara una pérdida irremplazable en la vida de los estudiantes. ¿No habría sido posible una educación en el entorno de los hogares?

Los estudiantes pudieran haber aprendido junto con sus familiares, como en las primeras etapas de vida. Ese aprendizaje no necesariamente hubiera sido centrado únicamente en el libro, aunque este estuviera presente en las ocupaciones de la familia en el tiempo de confinamiento. Se podría haber consolidado la comunidad. En el contexto de la pandemia se ha organizado un procedimiento en el que las madres, los padres y quizás también los hermanos intervienen para asegurar que el proceso escolar se mantenga activo, obligando la presencia ante las pantallas.

La idea es cambiar nuestra concepción del estudiante como espectador distanciado que solo contempla como dice Ranciere “...una actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.” (Pág. 14). La propuesta educativa de Ranciere es

devolver a los alumnos y a los docentes “...la posesión de su conciencia y de su actividad” (Pág. 15) es decir, la emancipación intelectual.

El discurso neoliberal que centra la actividad escolar en la preparación para el mercado de trabajo tiene efectos en las autoconcepciones de los jóvenes respecto de su futura inserción en el contexto socioeconómico. Desde esta perspectiva, se hace necesaria la presencia del maestro explicador que coadyuve en la ubicación socioeconómica, es decir, en la formación de un imaginario en el que aquello que no produzca mercancía, no es importante en la educación. Por supuesto que Ranciere no descalifica el libro ni a la educación mediante el libro, sino el tipo de desigualdad a la que dio lugar en la constitución del maestro explicador.

¿Y que nos podría decir Ranciere de la educación hoy, después de la pandemia?

No hace falta mucha agudeza para percibir que la desigualdad educativa en vez de disminuir más bien ha aumentado. Queda claro que al terminar la pandemia el confinamiento ha creado una situación espeluznante donde la desigualdad se determina por el acceso a las plataformas virtuales.

También queda claro que los países latinoamericanos, marcados por la pobreza y la carencia de las nuevas tecnologías, determina una nueva forma de control y de dominación más sofisticados. Los que carecen de computadoras, teléfonos con conexión a Internet quedan marginados y excluidos del sistema educativo. Aún cuando volvimos a la normalidad, las cosas ya no funcionan como antes y en vez de igualdad educativa tenemos mayor desigualdad. O sea que en lo educativo estamos peor que antes de la pandemia.

Quizá por esto necesitamos de la filosofía educativa de Ranciere que nos permite comprender que la desigualdad educativa en la escuela tiene sentido cuando se relaciona con la sociedad. Tanto en la educación como en la política, el arte y la estética hay un problema básico en torno de cómo se produce el reparto de lo sensible. Lo que hay que valorar es el modo como extiende su crítica hacia los maestros explicadores a todos los ámbitos de la vida social. Por eso la filosofía educativa de Ranciere no se reduce a una teoría pedagógica como si fuera un hecho aislado de la sociedad. Se trata de plantear una filosofía del *modo*

pedagógico en general, modo que equivale al conjunto de formas de dominación y de resistencia. Los gobernantes igual que los maestros explicadores producen la desigualdad en la medida en que producen una separación entre los que saben y no saben, entre los que piensan y no piensan, entre los que pueden y no pueden, etc.

No por nada la teoría educativa de Ranciere se sustenta en una teoría política y económica. Aunque su contexto es europeo, sin embargo muchas ideas sobre el funcionamiento de la democracia representativa se aplican a la realidad de nuestros países.

A diferencia de los intelectuales y políticos que simplemente hacen la apología del neoliberalismo, Ranciere elabora un duro cuestionamiento que pone en jaque todo intento de justificar en nombre de la democracia el poder de los ricos. Así mismo, la manera cómo ha definido el funcionamiento del mercado mundial y sus implicaciones en la configuración de la nueva oligarquía internacional sirven para entender lo que sucede dentro de los gobiernos latinoamericanos.

Finalmente nos gustaría comentar la reciente publicación de varios libros de autores latinoamericanos que han aplicado provechosamente las tesis de Ranciere a la realidad local. Es el caso por ejemplo de Laura Quintana en Colombia o de Federico Galende en Chile.

Para Laura Quintana, la principal aportación de Ranciere es su concepción del reparto de lo sensible que nos permite comprender la cuestión de la corporalidad. Esta autora no trata de aplicar de manera ortodoxa las tesis de Ranciere sino que intenta desarrollarlo por otros caminos. De un modo audaz intenta combinar con Judith Butler y otros autores con los que no necesariamente han sido punto de referencia de Ranciere. Además Laura Quintana ha intentado explicar lo que sucede con las clases oprimidas de Colombia y sus intentos de resistir al neoliberalismo. Aquí, ha sabido aprovechar las tesis de Ranciere sobre la igualdad y la emancipación, tesis que permite cuestionar el consensualismo, que ha caracterizado el diálogo entre la guerrilla y el gobierno.

En el caso de Federico Galende ha aplicado las tesis de Ranciere al caso de la política en Chile y particularmente sobre la lucha de los estudiantes. Aquí, igualmente se destaca las cuestiones de las aspiraciones a la igualdad y la emancipación en una política de búsqueda

de otro tipo de democracia no reducida a la pura representatividad sino como otra forma de vida colectiva.

No se puede decir entonces que las ideas de Ranciere no han sido bien recibidas en América Latina. Al contrario, como prueban los autores antes mencionados, hay una interpretación que no se reduce a la repetición de sus conceptos sino que se intenta desarrollarlos de manera crítica mostrando sus posibles limitaciones o deficiencias, por ejemplo señalando algunas contradicciones en torno de la política y la policía, el espontaneísmo y la organización, lo institucional y la resistencia, etc.

Si bien Ranciere ha intentado hacer aclaraciones al respecto sin embargo siempre cae en una posición ambigua. Por eso es que las lecturas latinoamericanas de Ranciere tienen valor en la medida en que a partir del análisis de las experiencias locales se entiende mejor su teoría. Claro que la intención de Ranciere nunca ha sido elaborar una teoría sino sólo analizar experiencias históricas concretas en Europa, de todas maneras se puede comparar estas experiencias con lo que sucede en América Latina como la lucha de los estudiantes chilenos, el zapatismo en México, las luchas identitarias en Colombia etc.

En el caso de México y de Bolivia por nuestra parte nos esforzamos por conectar la obra de Ranciere, con los problemas no resueltos de la democracia. Todo esto en el contexto del ethos barroco como una forma de modernidad contracapitalista.

Además de que hay una similitud en la concepción de la política (como poder de la dominación) y lo político (como resistencia), hay un gran parecido entre la concepción del reparto sensible de Ranciere con el ethos barroco latinoamericano. Si se entiende este aspecto del reparto sensible que va más allá de lo artístico podemos entender que se extiende al comportamiento político y cultural. Y es aquí donde aparece la idea del ethos barroco como una forma de reparto de lo sensible donde los grupos sometidos pugnan por otra manera de reclamar su sensibilidad, por ejemplo, los actuales movimientos que luchan por el reconocimiento de su diversidad cultural como respeto a sus derechos humanos básicos.

Esto significa que el ethos barroco en tanto posibilidad de resistencia educativa se asemeja a la idea del reparto sensible como subversión social. En este sentido la teoría del ethos barroco no se reduce a un comportamiento que sólo reproduce el capitalismo.

En efecto, hay que subrayar que el ethos barroco es una actitud necesariamente educativa de resistencia frente al paradigma neoliberal. En este sentido es que tiene un gran parecido con la idea del reparto de lo sensible de Ranciere. Por eso es que tiene más sentido vincular el reparto de lo sensible en el contexto latinoamericano para afirmar el valor de otra forma de modernidad no capitalista.



LITERATURA NARRATIVA Y EDUCACIÓN EN LA DIVERSIDAD CULTURAL

Elizabeth Hernández Alvidrez

Samuel Arriarán

¿Cuál es la importancia de analizar el tema de la diversidad cultural? Nuestro punto de partida en esta investigación es que en la actualidad, el análisis literario se replantea en América Latina a partir de la problemática de la diversidad cultural o lo que algunos autores como Julio Ortega (1988) denominan “estudios interculturales”. Esto significa que estamos ante una nueva mirada sobre los cruces culturales, el mestizaje y lo barroco. Ya no se pueden seguir sosteniendo enfoques basados en el canon occidental o lo que sucede dentro de una sola cultura. En el caso de varios países de América Latina, observamos el debilitamiento de las categorías y métodos de enseñanza de la literatura (entendida ésta como un proceso monológico y mono-cultural). Por ello consideramos que es necesario abrirse a una perspectiva de la enseñanza de la literatura con base en la idea de la representación de la diversidad cultural.

Nuestro enfoque se orienta por cierta forma de investigación centrada más en los contactos e hibridaciones que incluyen las literaturas sobre las formas más actuales de mezcla barroca como espacio creativo:

La pertinencia de romper con la enseñanza tradicional de la literatura y optar por un principio dialógico hace posible avanzar la investigación en la perspectiva teórica de la representación de las identidades diversas. Se trata de proponer nuevas lecturas que articulen las prácticas sociales, la producción literaria y los relatos de divergencia y de diferencia.

En esta investigación, se estudia a autores más jóvenes, poco conocidos o poco publicados. Estos escritores salen de los parámetros tradicionales (que provienen de un sistema de autoridad que impone modelos consagrados), por ejemplo, ¿dónde ubicar las narrativas sobre la diversidad sexual? También podemos considerar que hay nuevos lectores que se identifican con estos autores que reflejan mejor sus vivencias y experiencias. Así, nuestra investigación se inserta en una perspectiva que inaugura nuevos encuentros entre la lectura, los textos y los contextos.

Estamos ante una nueva generación de escritores que pugna por expresarse y que merece ser analizada e investigada. ¿Será que en la narrativa mexicana más reciente predomina el desencanto y el nihilismo posmoderno?

¿Por qué no podría haber una identificación con los nuevos sujetos sociales que en vez de sentirse victimados se esfuerzan por negociar sus propios márgenes?

En esta investigación intentamos comprender cómo los nuevos autores replantean los modos de ser modernos, ¿qué entienden por sentido comunitario o de identidad cultural? Ya no estamos como en la literatura pasada ante textos que privilegian sólo la identidad nacional.

Hoy vemos que hay diversas maneras de entender esa identidad (como identidades fragmentadas y barrocas). Esto significa que debemos desarrollar una perspectiva más amplia donde se incluya la discusión sobre comunidad, nacionalidad, ciudadanía y el papel de la mezcla y la diversidad intercultural. Para desarrollar esta perspectiva es indispensable apoyarnos en ciertos enfoques teóricos hermenéuticos como el de Paul Ricoeur (2001), donde se considera que no hay una sola tradición, una identidad sino varias, y que esta diversidad sólo se comprende no a través de la semejanza sino de la alteridad. En la hermenéutica de Ricoeur se encuentra el desarrollo de una explicación de la manera como se propicia la inmersión crítica en la cultura a través de la lectura de textos literarios, ya que plantea la

formación de un sujeto crítico que se auto-cuestiona en la interacción con los textos. En este proceso, el lector puede elaborar tanto la crítica de los aspectos ideológicos, como recibir los valores de la tradición en la que se forma.

El aporte metodológico ricoeuriano en el que nos apoyamos es su planteo sobre el texto narrativo como el tipo de texto idóneo para la formación de la identidad, porque trata de las experiencias de la vida cotidiana, en diferentes tiempos y espacios, describe y revela las preocupaciones humanas. La realidad, el campo práctico o la vida cotidiana le sirven al texto narrativo como mundo de referencia. En un segundo momento, cuando alguien se convierte en narrador, al escribir elabora un mundo.

Para construir el mundo del texto, el autor debe haber realizado un trabajo de comprensión del mundo simbólico en el que interactuamos. A esta construcción, Ricoeur la llama [configuración](#). El acto de lectura es una tercera mediación que vuelve a la primera (mundo de la acción) a través de la segunda (mundo de la obra), en un acto que no es circular sino espiral porque no consiste en la captación de un sentido unívoco que se aplique al mundo de la experiencia para concebirlo de la misma forma que antes de efectuar el acto de interpretación, sino con una nueva mirada re-figurante que puede conducir al enriquecimiento del criterio y a la modificación del actuar en la vida.

La obra narrativa hace inteligibles las preocupaciones humanas que se manifiestan en la vida práctica, preocupaciones para las que la primera mediación simbólica, la de la vida cotidiana, a veces no basta para hacerlas accesibles.

La narración tiene sentido completo cuando regresa al mundo de la acción gracias a un acto de lectura.

El interés por concentrarnos en los autores de la reciente narrativa mexicana, se debe a que después de 1990 el país ha sufrido profundas transformaciones a raíz de múltiples causas como el Tratado de Libre Comercio, la globalización, la posmodernidad, etc. ¿De qué modo se reflejan estas transformaciones en la literatura joven? Por supuesto que no se trata de un reflejo mecánico, de tipo sociológico sino más bien de un conjunto de reacciones expresivas que tienen que ver con el modo en que la nueva generación intenta adaptarse a los cambios sociales. Por ejemplo, en cuanto a la conducta sexual lo que vemos es una mirada distinta sobre los aspectos no visibles de la realidad, ciertos comportamientos excluidos o marginados. Es así como Enrique Serna se atreve a tratar de manera jocosa parodiando las

normas de la sexualidad. O en el caso de Ana García Bergua que satiriza la homosexualidad desde el código del vampirismo cinematográfico.

¿Qué es lo que diferencia a los nuevos narradores de los anteriores? Si tomamos en cuenta que los autores nacidos por los años de 1930, se caracterizaban por plantear en sus novelas una temática de la modernidad como la ruptura de las normas sociales y de la tradición cultural, lo que caracteriza, en cambio, a los nuevos autores es el trato con una problemática estética posmoderna. Esto significa que más que una crítica a la tradición, estamos ante una nueva actitud relacionada con la ironía, el humor y la parodia.

¿Qué entendemos por literatura? Siguiendo a Terry Eagleton (1988), entendemos por literatura cierto tipo de textos producidos con esa intención, sin embargo ampliamos nuestra visión a aquellos textos que sin ser producidos con tal fin se imponen como literatura al margen de las instituciones académicas. Un texto puede comenzar a vivir como algo no literario y posteriormente ser clasificado como literatura. En varios países de América Latina vemos este proceso como un cuestionamiento del canon. También en México observamos varios autores como Mario Bellatin, Héctor Manjarrez y Álvaro Enrigue que convierten textos extraliterarios en literarios.

Los análisis literarios que desarrollamos giran todos en torno de la representación de la diversidad a través de los tipos de identidad (de género, en la política, en el arte, en lo étnico, en lo sexual). Creemos que es necesario redefinir la identidad. Hoy por hoy la migración, la movilidad dentro y fuera de una región se han convertido en parte de lo cotidiano. Podemos definir entonces las identidades de otra manera, no ya en términos esencialistas, sino más bien en términos de cultura, poder, inserción, influencias, acción y producción. Los problemas que analizamos en esta investigación son cuestiones de identidad personal o cultural que se inscriben en el fenómeno de la globalización.

Una nueva manera de comprender la literatura y los tipos de identidad también implica un nuevo modo de ver la representación artística. Lejos de las estéticas realistas basadas en la verosimilitud, lo que vemos ahora es una apertura a la intertextualidad: Partimos del supuesto de que la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de realidad es básicamente una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto

indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo — dicho real y con el texto, origen de la ilusión. (Pimentel, 2001, p. 9).

Con base en este apuntalamiento teórico hemos optado por investigar la nueva narrativa mexicana a partir de las formas de representación de la diversidad cultural. Esto significa que concebimos los textos narrativos como pequeños mundos humanos cargados de sentido. Desde este enfoque no cabe hablar de universos narrativos desligados de la realidad. Justamente la riqueza de la nueva narrativa mexicana consiste en simbolizar creativamente problemáticas sociales.

Los autores que analizamos en este trabajo nos presentan problemáticas en torno de la representación de la identidad política, étnica, generacional, etc. Y es que tomando en cuenta los grandes cambios sociales ocasionados por la globalización en México, la literatura no elude la representación de estos problemas, sólo que no lo hace a la manera sociológica, sino más bien tratando de dar cuenta de la emergencia de nuevos sujetos sociales.

La aparición de nuevos sujetos como los inmigrantes, los indígenas, los jóvenes punketas, los homosexuales, las lesbianas, etcétera tienen relación con las disputas literarias sobre el canon. Es lógico que la emergencia de nuevos discursos obligue a inventar nuevas literaturas. Frente a las viejas formas canónicas, empezamos a ver en México textos de escritores viajeros, letras migrantes que provocan rupturas con los códigos nacionales. Es el caso de Pablo Soler Frost, Carmen Boullosa, o de Jorge Volpi que tratan temas universales. Otros autores como Carlos Montemayor, Hernán Lara, Daniel Sada, Rosa Beltrán, Cristina Rivera, Ana García Bergua, Eduardo Antonio Parra, Juan Villoro, Enrique Serna o Álvaro Uribe prefieren tratar lo local de otra manera considerando la nueva situación de los sujetos nacionales.

O sea que nos encontramos ante una nueva generación de escritores de la que fluye un canon reacio a toda norma. Como nueva expresión de lo real, esta actitud estaría estrechamente vinculada con el multiculturalismo y la presencia de diferentes tradiciones. Y esto es así porque nos encontramos ante un proceso de globalización que imposibilita la existencia de una única tradición y de una sola cultura.

La identidad mestiza

Respecto del tema de la identidad mestiza, en su novela *Ángeles del abismo* (2004), Enrique Serna configura la trama a partir de un caso verídico registrado en los archivos de la inquisición. Se trata de la vida de una beata embaucadora, Crisanta, una joven criolla y de Tlacotzin, un indio nahua. En relación con la diversidad étnica, un tema central es la manera en que en el presente se resuelve un problema que surge de la colonización española, que es el del racismo. Crisanta y Tlacotzin llegan a consumir una unión que tiene fruto en su hijo mestizo. Se trata de un problema histórico en el que la configuración narrativa es un esfuerzo de olvido que puede tener efectos en el presente. La manera en que lo hace es representando el comportamiento psicológico que guía la socialidad de los personajes coloniales, tales como los jerarcas de la iglesia, los aristócratas, los artistas, los obreros, en relación con su identidad como españoles (gachupines), criollos, e indios, para resolver en el mestizaje. En esta narración, Serna representa la vida colonial, desde el presente mexicano, de tal manera que la novela propicia una recepción en la que el lector puede realizar una interpretación de su vida en el siglo XXI, a través de la interpretación que Serna hace del pasado mexicano. Esto tiene un efecto hacia la comprensión de la mentalidad que se ha construido históricamente y que explica muchas creencias y actitudes de los mexicanos en pleno siglo XXI.

El análisis de *Ángeles del abismo* tiene como hipótesis interpretativa que la configuración de la historia contada permite percibir una intencionalidad textual en la que el autor propone una comprensión intercultural, a través de la trama entrelazada donde se cruzan las historias de vida de los dos personajes centrales, Crisanta y Tlacotzin, en oposición al autoritarismo colonizador, que posibilita la resolución para nuestro presente de un conflicto del pasado colonial mexicano. Podemos decir que Serna al recontar y alterar la historia oficial introduce la contingencia, es decir, la posibilidad de que un acontecimiento haya podido ser otro o no haber sido, lo cual introduce la discordancia del relato, por ello las contingencias ponen a prueba la identidad de los personajes y en la recepción la de los lectores.

Las variaciones imaginativas que suscita el texto permiten al lector salir del imaginario propio. De esta manera, la narración proyecta el análisis del sí mismo en otra dirección. En el caso de *Ángeles del abismo*, esta hermenéutica se particulariza en Latinoamérica, pues es una novela barroca no sólo porque su configuración recrea los géneros propios del barroco histórico, sino también porque los ofrece en una parodia, creando un referente actual, en una perspectiva neo-barroca.

El relato se sitúa en el México colonial del siglo XVII. La estructura de la novela, a diferencia del documento del archivo de la Inquisición que reduce a una referencia mínima la relación de la mujer sentenciada con un indígena, equilibra la presencia histórica de ambos personajes, restituyéndoles a los actores marginales de la historia colonial su papel activo en la construcción de la identidad cultural mexicana.

La novela está conformada por tres partes: En la primera, los capítulos alternan el relato de las vidas de Crisanta y Tlacotzin hasta su encuentro que se realiza gracias a la fuerte atracción erótica entre los dos personajes. En esta parte de la historia, los dos se encuentran inconformes con la situación ambigua respecto de los valores sociales y morales, tanto paternos como religiosos, hasta que se apartan de esos yugos. Ambos personajes luchan contra sus ataduras externas e internas hasta la liberación en que pueden realizar su voluntad, aunque no exenta de tensiones difíciles de resolver, como las religiosas y las sociales. En el caso de Crisanta, se libera del machismo cruel de su padre.

Por parte de Tlacotzin, su liberación se realiza en la lucha que sostiene entre dos vertientes machistas, la de su padre que lo fuerza con violencia a conservar los valores culturales y religiosos reprimidos por los colonizadores, pero también por las exigencias de la religión cristiana, concretada en el autoritarismo de la orden de los dominicos. Sin embargo, los paradigmas de vida desde la religión cristiana y la indígena no satisfacen las expectativas gozosas que unían a los dos personajes. En efecto, ni el ascetismo extremo de los franciscanos o el erotismo destructivo y de doble moral de los dominicos, ni la extrema dureza de la educación paterna satisfacían las expectativas de vida de Tlacotzin y Crisanta, quienes crearon para sí un modo de disfrute liberador respecto de ambas posiciones frente a la vida.

Sobresale el hecho de que Enrique Serna ubica en las capas sociales populares la parte activa de los cambios que se presentan en la trama y que influyen la perspectiva de vida construida por Crisanta y Tlacotzin, desafiando la historia oficial.

Las interpretaciones neo-barrocas del período colonial como las que presenta Petra Schumm, señalan que en estos estratos se negociaron realmente las identidades culturales (Schumm, 1988). El relato de esta novela representa la identidad mestiza intercultural, como proyecto realmente existente en el contexto colonial, dadas las condiciones de algunos

estratos sociales de la época, en este caso los populares, indígenas, criollos y mestizos. Proyecto que la ficción neo-barroca ofrece como posible en nuestro presente.

El contexto socio-cultural de esa época estaba compuesto por las tensiones entre el indio colonizado, el criollo que también se percibía en un esquema colonizador por parte de los peninsulares o “gachupines”, que mantenían la hegemonía en aspectos como el económico, el religioso, el cultural y el social.

Esta liberación prepara el momento del encuentro de Crisanta y Tlacotzin. En la segunda parte, Crisanta y Tlacotzin desarrollan una nueva forma de vida construyendo valores autónomos, burlando el orden establecido y por lo tanto en condiciones difíciles hasta llegar al conflicto que esta unión tuvo como consecuencia social, por las acciones de Crisanta y Tlacotzin, ella como beata embaucadora y él como activista en un grupo de recuperación de las cosmovisiones indígenas a través del combate y la destrucción de las imágenes de la religión cristiana impuesta.

En la tercera parte se desarrolla el castigo que proviene del orden establecido por los colonizadores, pero se encuentran con un hijo mestizo que se presenta como alternativa esperanzadora, de ahí la conexión con el presente de la creación del relato. ¿Cuál es la propuesta identitaria de esta novela en relación con la unión de estos dos personajes y el nacimiento de su hijo mestizo? Podemos decir que el efecto neobarroco de esta novela consiste en proponer una nueva manera de estar en la vida, a través de la relación que construyen los personajes de Crisanta y Tlacotzin. Una forma de disfrute de la vida por la que ellos fueron condenados porque desafiaron el orden dominante, hasta convertirse en ángeles del abismo.

La fuerza erótica se plantea en la novela como factor de progresión de la propuesta temática y narrativa. De esta manera, a medida que avanza el relato, se acentúa la putrefacción del dominico Cárcamo como representante de la vileza colonial, en su erotismo perverso y destructivo, mientras que el erotismo creativo de Crisanta y Tlacotzin los une y los redime de sus propios actos destructivos, con el nacimiento de un hijo sano en medio de las ínfimas condiciones de vida de la prisión de la Inquisición.

El final también desafía la realidad histórica, pues en lugar de la ejecución de la pena de muerte, se plantea la huida de Crisanta y Tlacotzin hacia Cuba y la sobrevivencia del hijo muestra una propuesta desde la ficción que va en el sentido de resolver en el presente y para

el futuro un problema generado en el pasado, de considerar otra historia que no es la que nos han contado desde la historia oficial. La ficción se propone así como una resolución posible del mestizaje y la interculturalidad como una modernidad barroca.

La diversidad de género

En relación con el tema de la diversidad de género, en *La novela perfecta* (2006), de Carmen Boullosa, la autora utiliza un recurso narrativo que consiste en dar la voz del relato a un personaje masculino que se refiere a una mujer. Lo que interesa al realizar una hermenéutica de esta novela es detectar tras el personaje narrador el autor modelo que conduce una lectura en la que se escuchan dos voces, la autoral femenina y la masculina del personaje. En la interpretación de esta novela hay que ver la manera en que el lector puede percibir el conflicto planteado en el relato, a través de su identificación con la idea de mujer por medio de una doble experiencia histórica, la de la mujer y la del varón, que corresponden a dos percepciones de la mujer, la del narrador en primera persona cuyo depositario es el personaje Vértiz, frente a una mirada autoral femenina.

Lo interesante es observar la manera en que el lector se identifica con ambas instancias narrativas. ¿Qué efecto experimenta cuando sigue la percepción de lo femenino desarrollada a través de la versión del personaje Vértiz, o cuando advierte también la estrategia autoral femenina en el acompañamiento de este personaje en su reflexión? Su elección temática lleva a la autora a estructurar el relato de manera que una voz narrativa identificada con el género masculino guía la percepción del tema narrativo; sin embargo, no puede dejar de detectarse que tras ese narrador está una percepción genérica femenina que percibe las concepciones de lo femenino y de la relación entre la mujer y el varón de una manera que entra en cuestionamiento mediante la ironía.

Es en esta táctica donde las dos voces se presentan en contrapunto, en ambos relatos. Lo que en el análisis se busca son los indicios que llevan al lector a percibir un segundo nivel de significación en el conflicto planteado en este relato, en el que percibiría la mirada ideológica del personaje varón hacia la mujer. *La novela perfecta* transcurre en el presente de la ciudad de Nueva York.

Este espacio está configurado desde la perspectiva del protagonista, un escritor mexicano de 42 años, Vértiz, el personaje narrador. Vive de las regalías de su novela y del trabajo de Sarita, su esposa, una abogada neoyorkina. Un tercer personaje es Paul Lederer, *alter ego* de Vértiz, quien surge como imagen virtual y se presenta oportunamente como posibilitador del aprovechamiento de la riqueza que bulle en la mente del escritor, mediante un tipo de programa cibernético que propone llevar a cabo con la imaginación creadora de Vértiz.

Con esta visión del entorno cibernético, Vértiz y Lederer inician con éxito el trabajo. El proyecto permite la confección de una historia en la que su “autor”, al prescindir de la mediación del lenguaje, traslada las imágenes de sus deseos directamente al receptor cibernético. De esta manera Vértiz da rienda suelta a su imaginario erótico. Instalado en este fluir de los deseos, contrasta su relación erótica con Sarita frente a la que mantienen sus protagonistas en el relato virtual.

En esta novela, Boullosa juega con las concepciones del varón hacia la mujer y las que la propia mujer tiene de sí misma. Se puede interpretar como un desdoblamiento de las facetas masculina y femenina de una misma persona. En el transcurso del relato, Vértiz caracteriza la personalidad femenina de Sarita desde la perspectiva de un modelo de mujer que rompe con los esquemas tradicionales, aunque conserva actitudes y funciones determinadas en la ideología social como propiamente femeninas. Se trata de una mujer profesional, que exagera el culto al cuerpo, sigue un formato de vestir, peinarse, etc., relacionado con una cierta concepción femenina de clase media profesional, que le permite adoptar apariencias recuperadas del mundo del varón, pero a la vez mantenerse en el interés masculino. Sin embargo, también se caracteriza por la otra función asignada a la mujer en el cuidado del orden del hogar, en detrimento de la imagen glamorosa.

La ironía es una operación interpretativa que corresponde hacer al lector para percibir en el relato de Boullosa la burla que suscita cuando el relato se dirige a la imagen de Sarita que responde a la que considera válida socialmente; así el ser y el hacer de Sarita desde la perspectiva de Vértiz, se presentan como las del ama de casa y la profesional de la abogacía, eficiente y práctica en ambos casos, en demérito de su atractivo erótico. En el ejercicio mediante el programa cibernético de Lederer, Vértiz traslada a la mujer con la que vive en el

mundo real a un mundo en el que se transgreden estos órdenes en favor de un despliegue erótico de sus personajes femeninos.

En la novela hay rasgos que permiten interpretar en profundidad un conflicto que en la superficie circula en las preocupaciones sociales actuales como perspectiva de género. En principio podemos percibir el entorno edípico del relato, aunado a la imagen social del objeto del deseo del protagonista, en el que no encuentra respuesta erótica, pero que lo lleva a forjarse una imagen de lo femenino, con repercusiones en las relaciones mujer-varón. En este sentido, la configuración literaria de la realidad puede prestarse para la reflexión por parte del lector y volver al mundo de la realidad con una actitud crítica en relación con la representación simbólica que subyace a nuestras creencias y acciones en la relación con los otros. Pero ¿cómo funcionan los recursos literarios de la ironía y la superposición de las voces autorales y de los personajes narradores, desplegados por la autora?

Los indicios que encontramos en el relato de Carmen Boullosa consisten en que la mirada autoral femenina revela el carácter de objeto que la utopía tecnológica de Vértiz y Lederer construyen de la imagen de la mujer obviando la mediación del lenguaje en la relación erótica. La incoherencia se produce entre el orden de los hechos relatados y la interpretación de los mismos, o entre dos ámbitos interpretativos, en este caso el de Vértiz (como sujeto de una ideología) y el de la voz autoral o perspectiva de género (como una reflexión consciente).

La autora deja abierta la puerta sobre el ámbito que su discurso niega, muestra ambos y pide la complicidad inteligente del lector. Con ello introduce la duda hermenéutica y distancia al lector de lo obvio.

En una perspectiva narrativa en la que la voz enunciativa es femenina y el narrador es uno de los personajes con identidad masculina, lo que resalta en primer lugar es la perspicacia de la voz externa para configurar una imagen de lo femenino desde un punto de vista masculino. Esta manera de narrar hace posible evidenciar los estereotipos como los que se derivan de la figuración del personaje femenino, que tiene indicios muy evidentes en el relato, pero también las aparentes conexiones que la mirada masculina del personaje narrador realiza a partir de su imagen de lo femenino. Sin embargo, estas conexiones parece ser que se le presentan al lector de una manera muy sutil, pues la información en el texto no está

explícita. Este trabajo constituye un reto hermenéutico para el lector, que pudiera identificarse con los sentidos que pueden tejerse a través del decir de Vértiz.

De una manera muy creativa, la autora hace jugar a lo largo del discurso, dos imaginarios en la concepción de la mujer, sin conducir al lector a juicios tajantes o lapidarios respecto a ambas perspectivas de la relación mujer-varón de esta historia. Por ello, el lector puede establecer una identificación comunicativa de simpatía, además de irónica con la idea que trabaja en la obra, pues se reconoce humanamente en el ser y el hacer de los personajes (Jauss, 1999).

La ficción narrativa es una vía idónea para interpretar la representación literaria de los conflictos prefigurados en la realidad referencial de la obra, pues negar la realidad cotidiana mediante la ficción, puede provocar el rompimiento con el orden rutinario de un imaginario ideológico que mantenemos en la realidad.

La diversidad sexual



Foto de Gilberto Chen

En su novela *La sangre erguida* (2009), Enrique Serna explora los caminos de la diversidad sexual. Aquí el problema de la diversidad sexual está trabajado desde el punto de vista de las dificultades que conlleva para el varón lidiar con la preeminencia del falo sobre la conciencia y los sentimientos. Se trata del tema del falocentrismo y sus consecuencias en la vida

cotidiana de los personajes. La narración está ubicada en la Barcelona contemporánea donde por diversos motivos confluyen tres personajes: el catalán Ferrán Miralles o Amador Bravo, que sufría de una impotencia sexual psicológica; el mexicano Bulmaro Díaz en quien el falo tenía predominio sobre su conciencia, y el argentino Juan Luis Kerlow quien tenía pleno dominio de su falo, pues podía controlarlo con su fuerza mental.

Están aquí representados tres modelos de relación entre la sexualidad y la conciencia en la vida cotidiana. La relación de Ferrán Miralles con su sexualidad lo hace cargar con un complejo de inferioridad desde su adolescencia cuando falla en la conquista sexual de una compañera. Al recurrir al viagra (que adquiere mediante internet de un vendedor que resulta ser el mexicano Bulmaro Díaz), recupera su autoestima sexual, se vuelve un conquistador compulsivo, experimenta las posibilidades de la relación sexual que ofrece la Barcelona nocturna.

El análisis que se puede hacer de este personaje es el de la dependencia de las imágenes y los modelos sexuales sobre la propia concepción de la sexualidad, en una sociedad que exalta la exposición de la sexualidad como comprobación de que se es alguien. El caso del argentino Juan Luis Kerlow es opuesto, pues él ha adquirido desde su adolescencia el poder sobre su falo, de tal manera que se convierte en un medio de vida, a través de su actuación en películas pornográficas y su trabajo sexual de lujo con las mujeres que lo requerían. Sin embargo, en una etapa crítica de su carrera se traslada a Barcelona, conoce a una joven de la cual se enamora; pero descubre que el enamoramiento debilita su potencia sexual, pues no puede mantener el dominio de su falo como lo hacía antes cuando sus relaciones con las mujeres no estaban establecidas por el amor. En este caso el problema es la relación entre la sexualidad y el afecto.

En relación con el mexicano Bulmaro Díaz, su falo lo domina a tal grado que por seguir a una mujer muy atractiva deja toda su vida con su esposa, sus hijos, su próspero negocio de mecánica automotriz, para trasladarse a Barcelona donde su amante espera hacer carrera artística como cantante. Las necesidades económicas lo conducen a trabajar en el negocio ilícito de venta de viagra pirata, mediante contactos por internet. Bulmaro Díaz da cuenta de la debilidad de carácter que se construye cuando los requerimientos del cuerpo dominan a la conciencia.

Podríamos decir que en esta novela de Enrique Serna, se trata de las dificultades de tres varones para ejercer su sexualidad con las mujeres. Son personas que, desde el punto de vista cultural moderno, se encuentran en una etapa de crisis en relación con la potencia sexual física: Ferrán tiene 47 años, Juan Luis 39 y Bulmaro 45. El manejo temático de la novela está estructurado mediante la alternancia rítmica y de imágenes lingüísticas de tres manifestaciones musicales en el relato: El bolero como represión del machismo mexicano; el tango como represión del europeísmo argentino y el flamenco como represión del franquismo sin Franco.

Detrás de la inestabilidad que experimentan estos personajes están los modelos socioculturales afianzados a través de pautas familiares, como la pervivencia de la moral franquista que Ferrán Miralles hereda de sus padres; la familia catalana por línea materna que Juan Luis reencuentra en Barcelona, o en el caso de Bulmaro el discurso del deber familiar a través de su hermana.

De acuerdo con la hermenéutica hay que ubicar el horizonte de expectativas de los lectores y preguntarse sobre los efectos que podría producir en ellos. La discusión puede enmarcarse en la configuración mediante los recursos estructurales que conducen a la percepción conservadora del tema, en un contexto sociocultural en el que se considera superada por nuevos modelos sobre la sexualidad.

Cabe entonces preguntarse si la representación alimenta la percepción ideológica del tema o abre la posibilidad de una re-figuración liberadora.

Se puede subrayar el recurso de la ironía que en esta novela invita al lector a realizar un camino que parte de la risa superficial de la carcajada suscitada por la cursilería de las figuras de lenguaje utilizadas por Serna, hacia la risa reflexiva, que conduce a la posibilidad liberadora sobre el tema. Es en esta táctica donde el recurso de los géneros del bolero, el tango y el flamenco crea imágenes cuyo conservadurismo no puede pasar desapercibido para el lector atento, quien experimenta extrañeza y se ve impulsado a percibir el contrapunto del relato que está detrás de la superficie narrativa. Lo que se busca, entonces, son los indicios que llevan al lector a percibir un segundo nivel de significación en el conflicto planteado en este relato. El lector ingenuo es susceptible de caer en la trampa ideológica que vehiculan los géneros musicales empleados como recurso narrativo.

La mujer, como contraparte, es imaginada como pasión no como razón. Los tres personajes coinciden en su percepción de la mujer-pasión proporcionada por la cultura androcéntrica o falocrática, hablando en términos de los estudios de género (Cavarero, 1998). Sin embargo, la representación de la mujer-pasión es percibida como estadio superior en las conquistas de género. El contexto cultural de hispanidad como característica histórica común de estos personajes, con las particularidades de cada uno como pueden ser la represión franquista, la europeidad argentina y el machismo mexicano, sugiere que el autor hace confluir en su relato una representación de las imágenes sexuales del hispano heterosexual contemporáneo. Utiliza la ironía para mostrar las contradicciones del imaginario de cada uno; así está el narcisismo de Ferrán, la auto-concepción de dominio de su sexualidad en Juan Luis y la lucha interna de Bulmaro entre su visión apegada al principio de realidad y su entrega al dominio del falo que lo convierte en un mandilón o un hombre que toma el lugar que el androcentrismo ha reservado a la mujer. Ferrán es un sujeto de la represión sexual por los vestigios de la moral franquista que no se han podido superar en un sector conservador de la sociedad española contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriarán, S. (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina*. México: Itaca.
- Boullosa, C. (2006). *La novela perfecta*. México: Alfaguara.
- Cavarero, A. (1998). "La pasión de la diferencia". En: Silvia Vegetti Finzi (Ed.). *Historia de las pasiones* (pp. 299-331). Buenos Aires: Losada.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: fce.
- Hernández A., E. (2008). *La lectura hermenéutica de textos literarios*. México: Colegio de Estudios de Posgrado de la ciudad de México.
- Jauss, H. R. (1999). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Ortega, J. (1988). *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, México.
- Pimentel, L. A. (2001). *Espacios de ficción, Siglo XXI*.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: fce.
- Serna, E. (2009). *La sangre erguida*. México: Seix Barral.

Serna, E. (2004). *Ángeles del abismo*. México: Joaquín Mortiz.

Schumm, P. (Ed.) (1998). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert



IDENTIDAD E INTERCULTURALIDAD EN CARMEN BOULLOSA

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

La identidad cultural indígena es un tema recurrente en la obra de Carmen Boullosa. Aquí también se plantea la idea de la interculturalidad como una modernidad barroca. En sus primeras novelas *Antes* y *Treinta años* el mundo indígena maya aparece como la realidad externa donde se desarrolla la infancia de la narradora. En otra novela *Duerme*, se desarrolla como la conciencia histórica que despierta luego de un largo sueño en el mestizaje. Este despertar se expresa como un proceso de nombramiento de las cosas y principalmente del proceso de conquista. En *Cielos de la tierra*, se plantea como eje la reconstrucción de la identidad cultural. Esta novela se centra en la vida de un cronista del siglo XVI Hernando de Rivas cuya identidad se representa como identidad barroca. Esta representación se proyecta en la actualidad cuando otro personaje Estela Díaz se sirve del cronista para reflexionar el choque entre la modernidad y los valores indígenas. Según este personaje, México se soñaba moderno y modernizante y quería verse entrando en el siglo XXI sin haber resuelto los problemas del siglo XVI. Hay otro personaje, Lear, quien desde *L'Atlantide*, una comunidad utópica del futuro donde ha optado por olvidar el pasado reflexiona sobre la

necesidad de recuperar los valores de las culturas indígenas. La pérdida de la memoria ha derivado en la abolición del lenguaje y por tanto de todo signo de vida humana.

En *Llanto*, la identidad indígena se plantea como conflicto entre interpretaciones. Moctezuma renace en el México contemporáneo y tiene dificultad para comprender los códigos del presente. Esta manera de estructurar una trama le sirve a la autora para imaginar la historia al revés, es decir mirar desde el pasado desde el presente. La identidad indígena se plantea entonces como un problema vivo no resuelto. Moctezuma se vuelve un símbolo de nuestra condición de conquistados por nosotros mismos, seres situados entre dos mundos y dos épocas, entre el mundo tradicional y el mundo posmoderno en el que la vida deja de tener sentido. Tal como señala Julio Ortega, no hay que ver sólo en Carmen Boullosa a una escritora fecunda, sino que hay que entender su escritura visible como una parte formal de su escritura en marcha.³³ No escribe por eso “novelas” tradicionales sino que publica unos textos sacados del trasfondo de su obra haciéndose. Es decir, que rompe con la misma noción de literatura articulando la discontinuidad biográfica con una continuidad imaginaria de un sujeto narrador implícito.

En sus primeras novelas, *Antes* y *Treinta años*, describe su infancia como un complejo proceso de construcción simbólica (Carmen Boullosa dice que “no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas, sino de plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás.”³⁴). Este estado de zozobra y de miedo infantil ante lo desconocido le provoca una necesidad de dar nombre a la realidad social e histórica. Se reconoce entonces como una mujer que comparte la fantasía de pertenecer a un país mestizo y al mismo tiempo no olvida que habitó en un pasado diferente, muy cerca de su abuela indígena. La doble experiencia de vivir en dos mundos: un mundo mestizo y un mundo indígena es lo que nos permite caracterizar varias novelas de Boullosa como fábulas de la identidad perdida.³⁵

³³ Julio Ortega, *Arte de innovar*, UNAM-El equilibrista, México, 1994, p.330.

³⁴ Citado por Donald L. Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p.359

³⁵ También se podría caracterizar como fantásticas o de realismo mágico, pero en realidad ello poco importa ya que como dice Walter Mignolo, la literatura no es un asunto de saber teórico que exige

En una novela posterior *Duerme* se trata de la historia de Clara Flor, una mujer que oscila entre varias identidades. El contexto histórico es la Inquisición en la Nueva España en el año de 1571. ¿Qué significa esta oscilación entre múltiples identidades? En realidad, la multiplicidad se reduce a dos: la identidad indígena y la identidad española (no hay tres porque para la autora la identidad mestiza corresponde a la identidad indígena). Lo interesante es el modo en que nos describe el paso de una identidad a otra, como si se tratara de atravesar sueños.

Según Carlos Fuentes³⁶, Clara despierta de su sueño colonial y asume conciencia de un nuevo modo de ser. Lo que hay entonces es un cruce entre el sueño y la vigilia. Clara representa a México como país dormido que despierta de su sueño. Se sale del sueño a través de las palabras que nombran la realidad ¿No estamos ante la idea de que más que hablar, el lenguaje nos habla? ¿La literatura tiene tanto poder para generar una realidad histórica? En la medida en que se trata de una novela y no tanto de un texto histórico podemos interpretar que se trata de una fábula sobre el poder de las palabras que transforma mágicamente una realidad histórica, en este caso la realidad de la conquista española. Incluso podemos decir que más que una narración psicológica o realista se trata de una narración fantástica, es decir, una invención de acontecimientos que postulan mundos posibles alternativos. En este caso se trata de construir un mundo sin dominadores:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: Tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan. No pagaremos un céntimo de tributo al Rey, ni diezmo a la Iglesia. Todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si se los hubiera tragado la tierra.³⁷

definiciones rigurosas. Lo fundamental es el proyecto de situar la realidad latinoamericana como sincretismo de culturas. Las exigencias de definiciones rigurosas no caben aquí porque estamos ante problemas de comprensión hermenéutica. La literatura no es cuestión de ciencia empírica sino de interpretación. Véase Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

³⁶ Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México.

³⁷ Carmen Boullosa, *Duerme*, Alfaguara, México, 1994, p.145.

Desde la perspectiva de autores como Paul Ricoeur³⁸ y Jerome Bruner³⁹ la creación de dichos mundos posibles es la característica propia del trabajo literario. Se trata sobre todo de elaborar modelos para volver a describir el mundo. Es así que en el caso de esta novela de Boullosa lo que nos fascina es esa posibilidad de re-describir el surgimiento del mundo indígena como un proceso de liberación luego de un largo sueño colonial.

En otra novela, *Cielos de la tierra*, hay tres relatos a) el de Hernando situado en el siglo XVI; b) el de Estela, situado en los años 90, y c) el de Lear, en el futuro.

a) La historia de Hernando. Nació en Texcoco. Sus padres pertenecieron a la nobleza india. Estudió en el Colegio Santa Cruz de Tlatelolco. Cree haber llegado a ese colegio por error. Tiene una falsa identidad por el hecho de acceder a otra lengua (el español); que su cuerpo ha cambiado según la transformación de las palabras. Crece en una sociedad donde el lobo no es lobo del hombre (esto es otro ejemplo de un mundo posible alternativo). Hernando escribe testimoniando esta situación para un lector del futuro (el lector que lee en este momento la novela), para liberarse de los frailes franciscanos. Añora y llora a su madre: “No son cosas ni honores lo que lloro. Todos se han muerto. Todo ha desaparecido, mi ciudad, mis hombres, mis hermanos, mi ejército, los motivos de gloria y de dicha, todo se ha ido. Eso no puede regresármelo nadie. Nadie. Nadie.”⁴⁰

b) La historia de Estela (la narradora implícita), que dice que se apropió del relato de Hernando porque pertenece a su propia historia. Más adelante sabremos que se trata de una mujer de Tabasco (la autora Carmen Boullosa) que vivió su historia en un contexto indígena con una abuela que tenía parientes en Chiapas, lo que determinó su identidad cultural.

³⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. 2. Siglo XXI, México

³⁹ Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona, 1994.

⁴⁰ Carmen Boullosa, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, México, 1997, p.193.

c) La historia de Lear, es una mujer que vive en la Atlantide, una ciudad del futuro, y que se lamenta de que se haya olvidado el pasado. Al parecer hubo un acontecimiento apocalíptico que obligó a la gente a sobrevivir pensando en el presente.

Como lectores, podemos interpretar esta novela como otra fábula de la identidad perdida. Lo que deducimos es que la pérdida de la identidad cultural deriva en un borramiento de la memoria histórica, y lo que es peor, a la pérdida del lenguaje y de toda huella de humanidad. La única esperanza es no olvidar los testimonios escritos por los cronistas y con base en ellos dar sentido, como lo hace Estela, en el presente. Ese sentido consiste en actualizar la fábula de un mundo posible alternativo donde el hombre no sea lobo del hombre.

En *Llanto*, Carmen Boullosa toma como personaje a Moctezuma haciéndole renacer en el México contemporáneo. Un día, en el presente, tres mujeres (Laura, Margarita y Luisa) lo encuentran en un parque público. Primero tratan de conversar con él indagando su origen pero al no tener respuesta se lo llevan a recorrer la ciudad como si de esa manera Moctezuma pudiera recordar la ciudad que gobernó. Finalmente le llevan a casa de Laura que se parece a un laberinto:

Él no sabía que los sillones eran para sentarse, que la mesa era para comer, que los libros que Laura tenía apilados por aquí y por allá eran libros y que se podía leer en ellos, que para abrir una puerta había que introducir la llave en la cerradura, girar el picaporte y empujar. Ver para creer: él no sabía nada de lo que era una casa.⁴¹

Esta anécdota le permite a la autora trazar un conjunto de descripciones imaginarias para voltear la mirada de la historia. Moctezuma es visto no como el rey que un día fue derrotado por el ejército de los españoles sino como alguien que nunca pudo ver que lo que sucedía era algo relacionado con el fin del imperio mexica. Dicho de otra manera, su tragedia consistió en la imposibilidad de comprender el mundo (es decir, de que no supo interpretar porque no aprendió la hermenéutica): “lo que Moctezuma no pudo hacer fue mirar de frente lo que sobrevenía. No entendía el alcance de la llegada, aún cuando supo que no se trataba

⁴¹ Carmen Boullosa, *Llanto*, Era, México, 1992, p.71.

de una guerra más”.⁴² Lo que llama la atención en esta novela es cómo Moctezuma puede o quiere interpretar con sus códigos antiguos los códigos de otro mundo (quiere comprender el significado de las instituciones actuales con el código de lo que le han contado en su época) Como ficción todo es posible. Para Boullosa, lo histórico se confunde de tal modo que nuestro siglo se identifica con aquel siglo lejano:

Esa época se parece a nuestro siglo XX. A ellos se les murieron los dioses, los nuestros, el nuestro, ha muerto. No tuvimos conquistador: nuestro mundo ha sido rendido por nosotros mismos. Nuestros dioses han muerto, sentimos que vamos a perecer, vemos con dolor que se acerca el fin del ser humano a manos del ser humano y que si no se acerca es por lo menos algo posible, algo que puede ser, algo factible, algo que el hombre puede hacer. Nuestras sombras se burlan de nosotros, nuestras sombras tienen forma de armas atómicas.⁴³

Lo que se ve en la estética de Boullosa es que uno de sus principales motivos para escribir es la comparación reiterada que establece entre nuestra época con otras anteriores. Así, cuando escribió su novela *La otra mano de Lepanto* ⁴⁴, quiso inspirarse en el atentado de las Torres gemelas en Nueva York. Este hecho le llevó a ella a examinar y recrear las condiciones históricas del siglo XVII. Esas condiciones históricas le parecían similares al fin de la civilización y de la cultura.

En el caso de *Llanto*, la analogía es idéntica. También se trata aquí de mirar el presente con clave del pasado (o de mirar en el espejo del pasado cuando la humanidad se está aproximando a su extinción). Por eso los arqueólogos como López Austin aparecen como personajes de la novela y hablan en náhuatl con Moctezuma. Aquí se muestra la idea de hacer conversar a personajes de distintas épocas. Es como si el tiempo y los espacios se fundieran en un eterno presente. Moctezuma quiere vivir en el presente como si éste fuera un tiempo pasado (y los hombres del presente quieren vivir en aquel pasado como si fuera el presente). Todo es posible gracias al gran poder de la literatura.

⁴² p.97.

⁴³ p.97.

⁴⁴ Carmen Boullosa, *La otra mano de Lepanto*, FCE, México, 2008.

La estructura de la novela se basa en cartas de relación y códices. Pareciera que Boullosa se atiene a lo que realmente sucedió por ejemplo cita el Códice Aubin donde se describe a un hombre que tiene que llevar a Moctezuma a su tumba pero nadie quiere hacerse cargo (“¿Qué me voy a pasar la vida cargándolo en las espaldas?”) . En la siguiente página se retoma este hecho histórico “En ningún lugar querían recibirlo. Lo volví a cargar en hombros lamentándome de que nadie quisiera recibirlo, creyendo que tendría que pasar la vida cargándolo en las espaldas.”⁴⁵ La diferencia entre los dos relatos es que el primero está en tercera persona, mientras que, el segundo, en primera persona. Lo que hay que hacer notar es que la narradora se mete dentro del personaje que carga a Moctezuma. Lo que le interesa no es el rey sino el pobre diablo que como Sísifo en la tragedia griega se ve condenado a llevar algo por una vida sin sentido. Otro ejemplo que se puede mencionar para ver como la cita directa a las Cartas de Relación de Cortés (cuando éste se refiere a una pedrada que un indio le hizo al rey matándole), Boullosa reinterpreta este hecho señalando que ella no cree que sucedió como otros hechos: “el personaje terminó siendo otro. No me parece que haya sido supersticioso, no me parece que los presagios hayan ocurrido. Deserté del hombre que murió de una pedrada porque no creo que el pueblo mexica se haya atrevido a alzar la mano cntra su Tlatoani.”⁴⁶

Conclusión

El modo en que Carmen Boullosa tratan el tema de la identidad y la interculturalidad no se parece a la manera tradicional realista y psicológica determinada por la ideología de la modernidad. Podríamos decir que se trata más bien de una mirada posmodernista. Esta mirada desacraliza no sólo el ámbito familiar y político sino también la memoria histórica. Por eso tiene que ver más con la contextualización histórica poscolonial tal como plantea Julio Ortega.⁴⁷ Se trata entonces de subrayar el papel de la mezcla y la hibridez de las identidades basadas no en la semejanza sino en la alteridad. Esto significa romper con las

⁴⁵ p. 78.

⁴⁶ p.96.

⁴⁷ Julio Ortega y Celia del Palacio (coordinadores) *México trasatlántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

concepciones esencialistas de la identidad. La identidad y la interculturalidad desde la mirada de Carmen Boullosa se puede interpretar entonces como una visión literaria donde el sujeto se construye de múltiples formas a través del mestizaje. Esto significa aventurarse por una narrativa distinta y riesgosa, inconforme con sus propias soluciones.

BIBLIOGRAFÍA

Boullosa Carmen, *Antes*, Punto de Lectura, México

Treinta años, Punto de Lectura, México, 1999.

Llanto, Era, México, 1992

Cielos de la tierra, Alfaguara, México, 1997

La otra mano de Lepanto, FCE, México, 2008.

Bruner Jerome , *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona, 1994.

Fuentes Carlos , *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México.

Domínguez Michael Christopher, *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*,

Joaquín Mortiz, México, 1998.

Ortega Julio, *Arte de innovar*, UNAM-El equilibrista, México, 1994,

Mignolo Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

Shaw Donald L, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1999.

Ricoeur Paul, *Tiempo y narración*, vol. 2. Siglo XXI, México.

RICOEUR, Paul. “La identidad narrativa”, en *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999.

SCHUMM, Petra (Ed.) *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Madrid, Iberoamericana, 1998.



ANDRÉS NEUMAN

Elizabeth Hernández Alvírez

Samuel Arriarán

¿Cómo se plantea el problema de la transculturación en la obra narrativa de Andrés Neuman, escritor que emigró a España desde Argentina? Su obra madura la realizó en el contexto europeo. Sin embargo, la temática de sus primeras novelas se inspira en sus experiencias traumáticas vividas en Argentina. Las obras más recientes de Neuman abordan temáticas contextualizadas en Europa o en contextos geográficos indefinidos. Asimismo, en un libro de tipo ensayístico, titulado *Cómo viajar sin ver* (2010), Neuman relata el recorrido por diversas ciudades de América Latina y en su discurso denota un alejamiento de la identidad latinoamericana, y quizás la asunción más abierta de su identidad andaluza.

Nuestro propósito es indagar cuáles son los rasgos narrativos que revelan esta transculturación y se presentan entonces como innovadores en la producción literaria de este autor.

El concepto de transculturación fue introducido en la crítica literaria por Ángel Rama (1987) quien lo aplicó para dar cuenta de la manera en que la literatura latinoamericana del siglo XX se incorpora en la modernidad. Sus aportaciones fundaron las bases para usar este concepto en la interpretación de procesos de migración. Su configuración del concepto de transculturación marca la importancia de la cultura para definir la originalidad de la literatura por los rasgos internos de la sociedad. De acuerdo con Rama, la cultura debe ofrecer no sólo materia prima a la literatura, sino “una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias (Rama; 1987, 20). Explica la realización de este proceso, señalando tres tipos de actitud hacia la otredad: la "vulnerabilidad cultural" que significa adaptación; la "rigidez cultural" de rechazo y la "plasticidad cultural" que incorpora novedades para dar respuestas inventivas.

Para referirse a esta última actitud, toma de la antropología el término transculturación que ha sido conceptualizado como un proceso en el que en la inserción en un nuevo contexto se pierde algo, con lo cual se presenta una desculturación parcial, pero también culturalmente se crea y se da un giro hacia una neoculturación. El concepto de transculturación reviste un significado en el que se considera que las culturas son creadoras precisamente porque tienen una base de valores idiosincráticos “pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre la herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera” (44).

Las culturas se narran correlacionando los temas, la cosmovisión y las formas literarias. En literatura la transculturación implica un momento de desculturación parcial en el que se da la pérdida de componentes obsoletos; incorporaciones de la cultura externa, y una recomposición con los componentes de la cultura originaria y los tomados de la externa. Todo ello transcurre en un proceso de selectividad que muestra que se trata de un hecho consciente de búsqueda de valores resistentes y no de adaptación mecánica. La creatividad ejercida en este proceso de transculturación desemboca en una reestructuración general del sistema cultural.

Alfonso de Toro (2005) explica que la condición de la migración como transculturación es mejor comprendida que como interculturalidad, ya que responde más

adecuadamente a la complejidad: “de unidades culturales que no se dejan reducir a un origen cultural o étnico único ni a una diversificación sin identidad; se trata de unidades que se resisten a ser asimiladas por unidades superiores” (de Toro, 2005, 20). Y agrega: “Para la descripción de un semejante proceso el prefijo *trans* –a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica- se presenta como más adecuado que el de *inter*, tan empleado en las ciencias culturales desde comienzos de los años noventa” (21).

La transculturación es considerada como un tercer espacio de identidad. Alfonso de Toro (2005b) llega a las siguientes conclusiones:

Cualesquiera que sean las causas del desplazamiento de un territorio cultural siempre se tratará de un fenómeno de migración, y como tal, de alteración y de transculturalidad en el sentido de recurrir a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que son generados en un tercer espacio, en un acto de translación y recodificación, creando así otras identidades culturales (100).

Wladimir Kryszinski (1998) cuando interpreta el sentido de la novela en una de sus manifestaciones de modernidad, toma como paradigma la obra de James Joyce de quien dice que “... concibe al sujeto no como una pérdida de identidad, sino a la vez como la continuidad del yo por medio de la memoria y la discontinuidad por medio del tiempo” (91). En este sentido, la referencia autobiográfica en las escrituras de la migración se impone como recuperación de la subjetividad:

La escritura autobiográfica sería el lugar donde se desarrolla el perpetuo combate entre lo uno y lo múltiple, entre lo heterogéneo y lo homogéneo. Vinculada al principio de individuación, ella tendería a reconstituir la unidad a partir de innumerables hechos anodinos; a partir de esta circunstancia, la escritura autobiográfica es tensión hacia la significación, intento de edificar un monumento armónico basado en elementos inconexos, abigarrados y variados de una vida que inicialmente no estaba destinada a ser fundida en el molde de la escritura (Miraux: 2005: 37)

Argentina en la narrativa de Neuman

En su libro *El equilibrista*, Neuman escribe el siguiente aforismo: “Ventaja del exilio para el escritor: una parte de su memoria queda acotada con tanta precisión, que le es posible narrarla como si fuera póstuma” (Neuman, 2005, 97). Esta afirmación se aplica muy bien a sus dos primeras novelas. ¿Cómo está representado este aforismo en sus primeras novelas?

Bariloche

Es el título de su primera novela publicada. La historia narrada está ubicada en un contrapunto entre Bariloche y Buenos Aires. En el presente del relato Demetrio Rota, como recolector de basura, habita y transita por la marginalidad de Buenos Aires. Este oficio lo hace deambular por la ciudad en las oscuras horas de la madrugada, en el frío intenso del invierno bonaerense. En su trayecto convive con el Negro, su compañero de trabajo, y con seres marginados como niños y viejos mendigos o personajes que como él trabajan en la madrugada como el Petiso, quien atiende un puesto de periódicos.

El oficio que desempeña Demetrio es una elección propia mediante la que intenta reproducir la explotación y la marginación de su padre, quien tuvo que emigrar de Bariloche hacia Lanus en las cercanías de Buenos Aires después de haber sido despedido de su trabajo en el aserradero en Bariloche. Demetrio tiene un sentimiento de culpa hacia el padre por no haber asumido junto con él la carga laboral en el nuevo contexto que lo llevó a recrudecer su mala salud hasta morir. En este oficio nocturno tanto por el horario como por la materia de trabajo, Demetrio asume su vida de una manera cínica, traiciona a su amigo el Negro, se desentiende de los actos de violencia y delincuencia que acontecen en su cotidiano recorrido de recolectar basura, aunque paradójicamente protege a los mendigos, sobre todo al viejo de la calle Tacuarí. Así mismo desarrolla una inclinación por examinar los desechos que recoge.

Con este presente del relato alterna el recuerdo de su adolescencia en Bariloche y su primera experiencia amorosa y sexual, relación que fue reprimida por el padre. Demetrio cultiva este pasado mediante el ensamblado de rompecabezas que darán como imagen un lago y un bosque que lo hacen recordar su experiencia amorosa en el lago Nahuel Huapí, en contraste con la oscuridad de su oficio en Buenos Aires. Demetrio decide desaparecer cuando

se lanza a un lago de magma de basura, espejo degradado del lago rememorado, desde donde sintió que su padre lo llamaba:

Por fin aquel cuerpo de papiros se fue hundiendo lentamente entre las bolsas con un ruido a máquinas y a lodo, y Demetrio escuchó que lo nombraban, volvió a escuchar con odio al principio y después con resignación un ahogado rumor familiar, oyó la tos lejana de un hombre que quería protegerlo, y luego nada, excepto el frío, el lago, la brisa hecha de brisas diminutas. Sintiendo cómo aumentaba el palpitante de las sienes, recogió su mochila y acudió con los ojos cerrados, hasta escucharse en medio de la noche el claro rumor celeste de una zambullida” (Neuman, 1999: 167-168).

Una vez Argentina

Otro aforismo acuñado por Neuman dice: “No escribimos sobre un lugar porque procedamos de él, sino *para* pertenecer a él” (Neuman, 2005: 105).

El conflicto del personaje de *Una vez Argentina*, una novela con intencionalidad autobiográfica, es la persistencia del recuerdo: “¿Por qué dolerán así? ¿Duelen al regresar? ¿O será tal vez que sanan sólo cuando regresan, y uno comprende entonces que llevaban doliendo hacía mucho, los recuerdos? Sé que viajamos en su interior. Somos sus pasajeros” (15).

Rememora la constitución de su árbol genealógico compuesto por inmigrantes a Argentina desde una amplia diversidad geográfica europea como Rusia, Italia, España, Lituania, Francia, entre otros lugares. Esta novela representa un regreso al pasado de la conformación argentina en la que intervinieron los procesos de inmigración proveniente de Europa en los siglos XIX y XX, y la circunstancia de regreso en cierto modo, a ese entorno, de una generación ya nacida y conformada con la identidad argentina como la del personaje central, debido a los conflictos políticos por los que sus padres se vieron obligados a salir del país. Aludiendo al acontecimiento que desencadenó el contexto político que obligó a una más de las migraciones, como lo expresa Andrés el personaje:

¿Dónde espera el enemigo? ¿Fuera o dentro? ¿Para qué sirve una frontera: para que nadie ajeno la traspase, o para tener por donde huir? Asomado al balcón de mi casa, entre las

macetas calientes del verano, veía pasar los tanques por la avenida Independencia. No se movía nadie en todo el barrio.

La madrugada del 2 de diciembre de 1990, un grupo de militares con las caras pintadas había penetrado en el regimiento Patricios; alguien había colaborado desde el interior (Neuman, 2003: 215).

Una preocupación que surge en el incipiente escritor es el cambio de identidad al cambiar de dialecto del español, pero a la vez conserva la fuerza de su identidad nativa. De esta manera, un poco antes de partir hacia España dice:

Busqué dentro de la maleta el último cuento que había escrito, titulado *La cajonera* y fechado el 17 de abril de 1991. Sustituí ingenuamente algunos vocablos, adapté ciertos giros, volví a conjugar los verbos. Aunque anecdóticos, estos cambios no obedecían a una renuncia sino más bien a una preocupación: ¿me entenderían del otro lado?, ¿sabría hablar con ellos? Y si lo conseguía, ¿iba a poder regresar luego a mis primeras palabras?, ¿me iba a ser posible desandar el paladar con la punta de la lengua? Me sentía a la deriva en un punto del mapa, y a la vez me sentía agradecido: ese remoto, desplazado punto al sur del mundo me había dado el habla (Neuman, 2003: 242).

El aspecto de inicial preocupación identitaria para el personaje de Neuman la lengua, que a pesar de ser la misma en el destino de su emigración es diferente a la del punto de partida, como dice él mismo "... extranjera y materna para siempre" (242).

Cercano el momento del abandono de su país, Andrés elabora una reflexión desde el momento de la escritura, el adulto que ya construyó otra parte de su identidad en España: "No pienso en mi infancia como un paraíso perdido. En primer lugar, porque nunca he creído en los paraísos. Y, en segundo lugar, porque en caso de que existieran preferiría imaginármelos adelante, esperando ser alcanzados" (184).

El viajero del siglo

En esta novela más reciente (2009), el autor ya está en debate con las ideas de su nuevo contexto cultural europeo, que tuvieron también efectos en América; la figuración de tiempo ubica el relato en el siglo XIX; con un tono paródico explora el pasado europeo en un

recorrido por el nacimiento de ideas cuyo origen se sitúa en ese tiempo. En esta novela como en *Bariloche* incluye un texto de ubicación geográfica. A continuación se incluye la cita de ambas referencias con el fin de compararlas: “Bariloche: c. emplazada sobre la orilla merid. Del lago Nahuel Huapí, prov. De Río Negro, 41° 19’ lat. S, 71° 24’ long. O. Limítrofe con prov. De Neuquén. Estación sismográfica. Accid. más importante.: cerro Catedral y monte Tronador” (14).

“WANDERNBURGO: ciudad móvil sit. Aprox. entre los ant. Est. De Sajonia y Prusia. Cap. del ant. Principado del m. nombre. Lat. N y long. E indefinidas por desplazamiento (...) Hidrogr.: r. Nulte, no navegable. Act. Econ.: cult. de trigo e ind. Textil (...) Pese a los testim. de cronistas y viajeros, no se ha det. su ubicación exacta” (13).

Si hacemos una comparación entre la información que contiene cada texto, observamos que en el primero se proporcionan datos reales sobre Bariloche, mientras que en el segundo los datos están prácticamente vacíos de referente. Lo que podemos interpretar de esta variación textual es que en el segundo caso, Neuman ha abandonado la referencialidad geográfica para centrarse mejor en la frontera, en la ciudad como lugar de ideas más que como lugar geográfico. Se da así el desplazamiento de la nostalgia hacia la adopción de una identidad transculturada.

El título de la novela remite a un recorrido por el pasado. Se trata concretamente de un texto que aborda los subgéneros y las isotopías narrativas características de las novelas del siglo XIX; por ejemplo, se configura la tertulia decimonónica como forma de convivencia social de la clase burguesa con diversos grados de ilustración o pretendida ilustración, donde se discutían temas de la cultura y la política; el tema de las relaciones amorosas donde la libertad está limitada por las conveniencias sociales y económicas de las familias, en este sentido hay una proyección hacia la condición de género, en la que la mujer está sometida a un ordenamiento patriarcal; está también presente la mirada romántica de las tradiciones como la admiración por la leyenda como género, el papel que jugaba la religión y la iglesia en el orden socio-político.

Por otra parte. se relatan los conflictos de la clase trabajadora, obrera y campesina, en la situación contextual del capitalismo decimonónico; se trata también el tema del asesino

serial; el lenguaje de las flores, de los espejos. El alemán Hans y su *alter ego* el español Álvaro de Urquijo son los personajes que relacionan las diversas historias.

La perspectiva que ubica al autor ideal en el siglo XXI presenta al lector una interpretación en la que no sólo se evidencia la problemática del siglo XIX, sino las repercusiones en el presente histórico. De esta manera, podemos percibir una interpretación del pasado en el presente. En la tertulia refiriéndose a las novelas históricas:

No tengo nada contra el género, sólo que rara vez se le hace justicia. Creo que el pasado no debería ser un entretenimiento, sino un laboratorio para analizar el presente. (...) Quiero decir, y perdonen el discurso, que el presente también es histórico. (...) Sus argumentos nunca relacionan pasión y política, por ejemplo, o cultura y sentimientos” 174).

Wanderburgo es una ciudad ficticia asiento de la discusión, representativa de Europa, aunque su referencia a Alemania es central como generadora de las ideas en ese tiempo. Es una ciudad a la que Hans llega de paso pero de la cual no puede salir hasta completar el ciclo de un año, en el que enfrenta la discusión de ideas que tienen que ver con la identidad del personaje:

Oye, preguntó Álvaro, ¿y nunca piensas en regresar a Berlín? No, contestó Hans, no tendría sentido. Aunque allí tenga recuerdos, ¿puedo ir a buscarlos? Podría retroceder, regresar no. Regresar es imposible. Por eso prefiero los lugares nuevos. Y antes de Berlín, se interesó el organillero, ¿dónde estuviste? Mucho más lejos, dijo Hans (119).

Esta cita es reveladora del mismo proceso y reflexión del autor frente a la migración y la transculturación y una referencia por supuesto del origen americano. Y así lo expresa en voz de Hans en el siguiente pasaje:

Habla usted, se asombró Hans, como Chrétien de Troyes. ¿Cómo quien?, preguntó el organillero. Un francés antiguo, contestó Hans, que dijo algo fantástico: los que creen que el lugar donde nacieron es su patria, sufren. Los que creen que cualquier lugar podría ser su patria, sufren menos. Y los que saben que ningún lugar será su patria, esos son invulnerables (123).

Sin embargo, la posición tradicional, defendida desde la voz del organillero y los obreros que acuden a las conversaciones en su cueva, persiste en la idea de la identidad como forjada en la permanencia en un lugar a lo largo de una vida:

... yo nací en Wandernburgo, soy de aquí y no podría vivir en otra parte, punto. Sí, Reichardt, dijo Hans, pero dime, ¿tú cómo estás tan seguro de que este lugar es el tuyo?, ¿cómo puedes saber que es este y ningún otro? Porque lo sé, mierda puta, contestó Reichardt, ¿cómo no voy a darme cuenta? Yo me siento de aquí, soy sajó y alemán. Pero ahora, objetó Hans, Wandernburgo es prusiana, ¿por qué te sientes sajón y no prusiano?, ¿o por qué alemán y no germánico, por ejemplo? Este lugar ha sido sajón, prusiano, medio francés, casi austriaco, vete a saber mañana. ¿No es puro azar?, las fronteras se mueven como rebaños, los países se reducen, se dividen o se expanden, los imperios empiezan y terminan (123-124).

Wandernburgo, aunque referencialmente está ubicada en Alemania, es un lugar ficticio, una ciudad de frontera que semeja más un lugar de discusión de ideas al que Hans llega de paso pero de la cual no puede salir, hasta completar el ciclo de un año: “A medida que se acercaban Hans percibió algo anómalo en la robustez de la muralla, una especie de advertencia sobre la dificultad de salir, más que de entrar” (17). Este espacio está configurado como un adentro, la ciudad amurallada o ciudad letrada y un afuera en el campo. Se configura así una oposición entre la cultura de la oralidad y la cultura de la escritura.

La configuración de tiempo está organizada de manera cíclica, en cinco partes, de acuerdo con las estaciones del año; en invierno, titulada “Aquí la luz es vieja”, se da la discusión sobre las ideas en el contraste del modo de conocimiento de los personajes de la ilustración y el romanticismo y la sabiduría de la cultura de la oralidad. La primavera, titulada “Casi un corazón”, el amor entre Hans y Sophie; el verano, “La gran manivela” es la poesía y la traducción; el otoño, “Acorde oscuro”, la imposibilidad de la relación amorosa y de nuevo el invierno, “El viento es útil”, el momento de la partida.

El primer ámbito, el de la oralidad, está formado por las discusiones en la cueva del organillero, personaje que pone en contacta a Hans con lo que Gadamer llama la tradición, que alude a un cierto tipo de vejez de la luz: “El organillero sabe todo, contestó Hans, no me preguntes cómo, pero lo sabe. Muy raro, insistió Álvaro, no sé de dónde saca las cosas que

dice, ¿tú lo has visto leyendo?, ¿tiene libros en la cueva? Nunca, contestó Hans, no lee nada, no le interesan los libros ni los periódicos. Cuando no toca el organillo, mira el paisaje” (241).

Cuando el organillero empezó a tocar, algo rozó el límite de algo. Hans no añoraba nada: prefería pensar en el siguiente viaje. Pero al escuchar el organillo, su pasado metálico, le pareció que alguien, otro anterior a él, se estremecía en su interior. Siguiendo la melodía como se lee un papel al viento, a Hans le sucedió algo infrecuente: sintió cómo sentía, se contempló emocionándose (26).

Con el organillero Hans irá aprendiendo que su nombre es su oficio: “Llámame organillero, sin más, es el mejor nombre que tengo. ¿Y tú cómo te llamas? (Hans, dijo Hans), eso ya lo sé, ¿pero cómo es tu nombre? (Hans, repitió Hans riéndose), bueno, qué más da, ¿no?...” (Neuman; 2009: 29) Dejando para más adelante que Hans descubriera que su oficio es la musicalidad de la poesía: “... (o sea, dijo Hans, que para usted el organillo es una caja de historias), ¡eso, exacto!, caramba, qué bien explicas las cosas, tocar el organillo se parece a contar historias alrededor del fuego, como tú la otra noche” (51).

La posición de Hans va más en el sentido de la libertad individual: “Si alguien llega a representar la sensibilidad de un país, si un músico o un poeta logra esa identificación, será siempre algo casual, un fenómeno histórico y no un programa metafísico. ¿O de verdad creen ustedes que Bach componía desde su alemanidad?” (97).

Aunque las posiciones del organillero y de Hans se oponen en cuanto a que el primero sostiene que el sentido de la vida se puede encontrar sin necesidad de moverse del sitio original, mientras que el segundo mantiene la idea de que al viajar se persiguen sonidos, el diálogo con la tradición que mantiene con el organillero acerca a Hans al lugar de la poesía como música donde el organillero renueva las antiguas voces: “Te he dicho que la idea era siempre la misma, y es verdad. Pero también nos gusta darle vueltas a esa idea, moverla una y otra vez como esos molinos del fondo. Así que a lo mejor no estamos quietos. Estaba mirando los molinos, y de pronto pensé: ¿están quietos o se mueven? Y no supe. ¿Tú qué crees?” (156).

El organillero forma conciencia de la música en Hans: “En el fondo tocar no es importante, ¿sabes?, lo importante es escuchar. Si escuchas, siempre hay música. Todos

llevamos música. Incluso los que pasan por la plaza y ni siquiera me miran, esos también la llevan. El sonido de los instrumentos sirve para eso, para recordársela” (155).

Un problema en la discusión con el organillero es sobre la permanencia en el lugar o el movimiento que significan los viajes. Hans defiende la idea del movimiento como fuerza creadora, mientras que el organillero tiene una posición tradicional al respecto:

Por eso creo en los viajes, ¿me comprende?... los viajeros en el fondo son músicos o poetas, porque persiguen sonidos. Te entiendo, dijo el organillero, aunque no veo por qué hacen falta los viajes para perseguir sonidos, uno también puede quedarse quieto, muy atento como Franz cuando le parece que se acerca alguien y esperar a que los sonidos pasen por ahí, ¿no? Mi querido organillero, dijo Hans pasándole un brazo por encima del hombro, volvemos a toparnos con el mismo punto de siempre: irnos o quedarnos, estar quietos o movernos” (156).

Con el organillero, Hans empezó a interesarse por los sueños, otra valoración del conocimiento proveniente de la cultura de la oralidad:



Muchas noches, alrededor de la fogata encendida frente a la entrada de la cueva, el organillero hacía una ronda con los sueños de sus amigos. Cada vez que escuchaba un sueño se quedaba pensativo y asentía, como si él lo hubiera tenido antes o adivinase su significado, que sin embargo, nunca revelaba. En vez de tener sueños, el organillero prefería decir que veía sueños (...) sus noches favoritas en la cueva empezaban a ser esa, las de los sueños revividos (202).

El segundo ámbito de discusión de ideas, corresponde al espacio de la ciudad letrada. Aquí la vejez de la luz alude a las ideas de la ilustración y el romanticismo. El lugar de discusión es la tertulia en la residencia de la familia Gottlieb, organizada por Sophie. Aquí la confrontación más fuerte se desarrolla entre Hans y el filólogo Mietter, quien defiende la idea del nacionalismo en oposición al individualismo de Hans:

Herr Hans, continuó el profesor Mietter, a mí lo que me extraña es que usted, que tanto nos habla de libertades individuales, se resista a admitir que los nacionalismos expresan la individualidad de los pueblos. Eso habría que verlo, dijo Hans, a veces pienso que los nacionalismos son otra forma de suprimir a los individuos” (77).

Más que las esencias Hans toma partido por la historicidad: “Puestos a elegir un discurso nacional, decía Hans, yo me quedo con Herder, sin historia no somos nada a priori, ¿no les parece? Ningún país debería preguntarse qué es, sino cuándo y por qué” (100).

La posición de Hans en la modernidad de los personajes de la tertulia, ilustrados o pretendidamente ilustrados y los personajes de la tradición de la cueva del organillero es la de contraponer por ejemplo la sabiduría del organillero frente a la pedantería ilustrada del profesor Mietter, doctor en filología, defensor del nacionalismo alemán; tanto es el desprecio que el autor siente por este personaje que no duda en configurarlo como el asesino pervertido en la narración paralela que desarrolla la isotopía narrativa de las novelas del asesino serial.

Un tercer ámbito de discusión es el que se establece entre Hans y su *alter ego* Álvaro, donde se va asentando la posición de Hans, pero también se trabaja la idea de venir de un lugar y establecerse en otro; asimismo Álvaro es el puente para referir tanto a España como a Latinoamérica: “Dudo que Bolívar haga con su pueblo nada peor de lo que hicieron nuestros virreyes (él quizá no, ya veremos qué hacen con el pueblo las oligarquías nacionales después de independizarse), ah, ese es otro tema, yo creo que les convendría unirse (¿lo ves?, ¡los imperios existen, las patrias no!), mira que eres terco ...” (399):

No es casual, contestó Álvaro, las ciudades de frontera alivian, te hacen pensar que cerca hay otro mundo, no sé cómo decirlo. Aquí llegan viajeros, perdidos, solitarios, gente que iba a otros lugares. Y todos, Hans, se quedan. Lo dudado mucho, dijo Hans, yo estoy de paso. Ya te irás acostumbrando, repitió Álvaro, yo llevo de paso aquí más de diez años (88).

En la siguiente cita Neuman hace alusión a su llegada a Granada como lugar de adopción, lo cual remite a una referencia autobiográfica, o al no olvido de América: “Mis antepasados, contaba Álvaro masticando, eran vizcaínos. Nací en Guipúzcoa pero soy andaluz de adopción, me crié en Granada, ¿la conoces?, sí, preciosa, ahí pasé mi niñez, mi padre consiguió trabajo en el Hospital Real y nos quedamos” (105).

En fin, así son las patrias, ¿no?, algo indefinido que nos guía (no sé contestó Hans, no creo que nos guíen las patrias, nos mueven las personas, que pueden ser de cualquier parte), sí, pero a muchas personas queridas las conocemos en nuestro país, no en cualquier otro (nos mueven los idiomas, continuó Hans, que pueden aprenderse, o los recuerdos, como tú dijiste. ¿Pero y si los recuerdos también se mueven?, ¿qué pasa si tus recuerdos están en lugares y momentos diferentes?, ¿entonces cuáles te pertenecen más?, eso me pasa a mí, eso es lo que me pasa), oye, ¿estás bien? (108). “Oye, preguntó Álvaro, ¿y nunca piensas en regresar a Berlín? No, contestó Hans, no tendría sentido. Aunque allí tenga recuerdos, ¿puedo ir a buscarlos? Podría retroceder, regresar no. Regresar es imposible. Por eso prefiero los lugares nuevos. Y antes de Berlín, se interesó el organillero, ¿dónde estuviste? Mucho más lejos, dijo Hans” (119).

Con Sophie, refiriéndose a la dictadura que remite a las causas por las que abandona el lugar de origen, que es otra referencia a América Latina, Argentina concretamente: “Muchos supimos que seríamos nómadas, siempre buscando otro lugar, nunca del todo aquí ni del todo allá” (179).

La posición de Hans en la modernidad de los personajes de la tertulia, ilustrados y los personajes tradicionales de la cueva del organillero. La sabiduría del organillero con la pedantería ilustrada del profesor Mietter, doctor en filología, defensor del nacionalismo alemán. La posición de Hans va más en el sentido de la libertad individual: “Si alguien llega a representar la sensibilidad de un país, si un músico o un poeta logra esa identificación, será siempre algo casual, un fenómeno histórico y no un programa metafísico. ¿O de verdad creen ustedes que Bach componía desde su alemanidad?” (97). Aunque las posiciones del organillero y Hans se oponen en cuanto que el primero sostiene que el sentido de la vida se puede encontrar sin necesidad de moverse del sitio original mientras que el segundo mantiene la idea de que al viajar se persiguen sonidos, el diálogo con la tradición que mantiene con el

organillero acerca a Hans al lugar de la poesía como la música donde el organillero renueva las antiguas voces. La discusión en los dos contextos es de una naturaleza muy diferente: “Te he dicho que la idea era siempre la misma, y es verdad. Pero también nos gusta darle vueltas a esa idea, moverla una y otra vez como esos molinos del fondo. Así que a lo mejor no estamos quietos. Estaba mirando los molinos, y de pronto pensé: ¿están quietos o se mueven? Y no supe. ¿Tú qué crees?” (156)

Hablar solos

Una novela más reciente, *Hablar solos* (2012), se ubica en una atmósfera subjetiva de rito de paso a la muerte. En el discurso intervienen tres voces, Lito un niño de 10 años, Mario su papá quien se encuentra en la fase terminal de una enfermedad y Elena madre de Lito, esposa de Mario. La historia transcurre entre un viaje que Mario hace con su hijo para cumplir un deseo del niño que para Mario será una última forma de relacionarse con su hijo y dejarle algún recuerdo y el ingreso de Mario en el hospital para morir. Lito narra la experiencia del viaje con el padre, alternando la realidad virtual y un goce de los lugares, que van visitando en su trayecto. Mario narra, mediante una grabación para su hijo, desde el hospital, esta experiencia y la vivencia de estar muriendo. Elena, profesora de literatura, narra su experiencia en el enfrentamiento de la muerte de su esposo, mediante la lectura y la escritura. Cada uno de los personajes, como el título de la novela dice, habla solo. En una edad crítica que la conduce a una relación erótica con Ezequiel el médico que atiende a Mario.

Elena es la señalada en la trama narrativa para establecer la conversación con autores como John Banville, Cynthia Ozick, Margaret Atwood, Helen Garner, Mario Levrero, Virginia Woolf, Flannery O'Connor, Kenzaburo Oé, Roberto Bolaño, Ana María Matute, Lorrie Moore, Javier Marías, Iréne Némirovsky, César Aira, Philippe Ariés, Richard Gwyn. Esta identificación con los libros se define en Elena como sigue: “Me pregunto si, quizá sin darnos cuenta, vamos buscando los libros que necesitamos leer. O si los propios libros, que son seres inteligentes, detectan a sus lectores y se hacen notar. En el fondo todo libro es el *I Ching*. Vas, lo abres y ahí está, ahí estás” (Neuman, 2012: 56). Cada uno de los personajes, como el título de la novela dice, habla solo.

Otro rasgo relevante de la novela consiste en el manejo del lugar que acontece como algo realmente ficticio al que se le puede dar nombre motivado biográfica o literariamente, como Pampatoro, Tucumancha, Mágina del Campo, Veracruz de los Aros, Sierra Juárez, Fuentevaca, Comala de la Vega, Región, Salto Grande, Santa María de la Reina, Valdemancha, Tres Torres, Puerto del Este.

Lito es el principal designado en la trama narrativa para nombrar los lugares que su padre y él encontraban en su recorrido, como si Neuman dejara en la niñez el recuerdo de su pasado argentino, pero también la invención de lugares motivados literariamente. En la siguiente cita encontramos el juego literario al referir un lugar cuando Lito dice: “En Comala de la Vega no creo que viva nadie. Las calles están quietas. Lo único que se mueve es Pedro” (75). Intervienen dos Pedros, uno de ellos se refiere al camión en que viajaban llamado así por su marca Peterbilt y en el otro podemos advertir una referencia literaria. También los sueños intervienen como cuando Lito dice:

Me acuerdo que estaba soñando algo muy raro. Íbamos al mar. ¿Quiénes? En realidad me parece que iba solo. Me acercaba a la orilla. Y empezaba a arrancar tiras de agua. Como si fuera la piel de un animal. Debajo del mar estaba enterrado el sol. Cuantos más pellejos le arrancaba al mar, más luz encontraba. Después aparecía un pescador. O alguien con una especie de grúa. Y se iba llevando los pedacitos de mar. (155).

En esta novela, los lugares son recuerdos de otros lugares reales y de lugares literarios que revelan que son recuerdos que se concretan, de manera creativa, en el lenguaje como cuando Mario recuerda “... de Puerto del Este, me acuerdo del paseo marítimo, me acuerdo de esos yates que tanto te llamaban la atención (...) Te miraba desde la orilla y pensaba: ¿y si le da un calambre?, ¿y si este recuerdo lo podemos perder de golpe?” (147).

La vida en las ventanas

Hay otra novela de Neuman que trata las nuevas formas de la tecnología electrónica. Sin duda la aparición del e-mail y el hipertexto ha tenido que modificar los hábitos de la escritura. *La vida en las ventanas* consiste en la vida de Net, un joven universitario, de clase media alta, que escribe su correspondencia electrónica con una persona imaginaria. Vive por así

decirlo, como muchos jóvenes, en el mundo de los fantasmas. Su vida cotidiana se reduce a una relación familiar algo extraña (una madre infiel con el marido) un abuelo que se suicida, una novia irreal (Cintia) que es sustituida por alguien más real que solo existe en la pantalla, ¿una pantalla demoniaca que funciona por la hipnosis?: “Vivo agazapado y sudando, a la espera de algo inminente que al final nunca sucede. Casi todas las noches acabo sentado frente al monitor, hipnotizado por su parpadeo, informándome sobre los asuntos más remotos.” (2002, 27).

El principal motivo que le llevó a intentar escribir una novela a partir del correo electrónico parece ser una frase de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* donde señalaba que la correspondencia se volvió un género anacrónico, una herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. Y aunque fuera un género caduco no deja de ser una ilusión para Piglia porque quisiera escribir alguna vez una novela hecha de cartas. Andrés Neuman, intrigado quizás por el efecto de emprender tal tarea se dedica a realizar su ilusión de escribir una novela hecha de cartas, aunque por email, claro, en el contexto de la globalización y de la posmodernidad, no podía ser de otra manera. Su destinatario es una mujer, Marina, que resulta algo así como un ser onmisciente:

El tiempo se detiene o acelera. Me sorprende haber estado tanto sin escribirte. Pero ahora, mientras decido qué decirte en esta carta, me doy cuenta de que ya lo sabes todo; de que durante este tiempo he estado contándotelo en voz callada, escribiéndote la carta de mi vida. Quizá por eso no te echo de menos; porque te he secuestrado, porque estás detrás de mis palabras (149).

¿Y en qué consiste la carta de su vida? Net le describe a Marina su mundo cotidiano, sus inquietudes, sus estudios, la relación con su familia (como una estructura en proceso de desintegración, el abuelo se suicida) y su novia, un amigo Xavi. En pocas palabras, describe su vida familiar como un manicomio, la calle como una trinchera y el bar de su amigo Xavi como un cementerio. Quizá frente a esta pobre realidad, Ned no tiene otro remedio que intentar salvarse, por eso la primera parte de la novela se llama “El correo del naufrago”. Es que efectivamente las cartas que le envía a Marina son como botellas lanzadas al mar, sin la seguridad de que alguna vez, por casualidad, alguien pudiera recibir el mensaje.

No podemos saber si Marina existió realmente ¿fue una ex novia? . Lo evidente es que se trata de una construcción intratextual; puede ser un puro referente sin realidad externa, de la misma manera que la novela se relaciona con las inquietudes literarias de Piglia. A Neuman le interesa escribir no importa si se dirige a un fantasma, de ahí el título de su novela “La vida en las ventanas” parece sugerir la contemplación de una realidad distante, como en la película de Hitchcock *La ventana indiscreta*; de la misma manera que uno abre y cierra las ventanas en la pantalla, así observa y transcurre su vida en la realidad: “voy del patio interior a la pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de colores de mi ordenador. Y así es como transcurre la vida en las ventanas.” (293).

Al lado de la computadora (que tiene sus propias ventanas) tiene a su lado otra ventana real, tiene entonces la sensación de ser protagonista de todo y la vez ser testigo de nada. Quiere estar en todas partes pero en realidad no está en ninguna, pero además de sentirse totalmente incomunicado por estar viviendo en ventanas imaginarias (como en el cine), está también atrapado en un mundo de pesadillas. El estar mucho tiempo conectado a Internet le convierte en un ser pasivo que es devorado por una gran mancha:

Era una pantalla blanca, lisa. No se movía. Ocupaba el tamaño del universo, todo el espacio de la conciencia. Por más que intentaba alejarme, gritar, ver una forma o añadir colores, aquel mar blanco lo inundaba todo. A veces este sueño se intercambiaba con ráfagas de otro sueño: un personaje con mi cara, boca arriba, convenido de estar desvelado, se debatía con el insomnio- Y luego regresaba el blanco, que parecía a punto de devorarme. (76).

Estar conectado a Internet puede significar estar siempre acompañado. Pero en el caso de los jóvenes como Net, se encuentra en la más espantosa soledad:

También existe la soledad que uno, de tanto conocerla, de tratarla a todas horas, acaba necesitando como una compañía leal y discreta. Una soledad casi querida que, al marcharse, nos deja de verdad a solas. Soy el único que está en vela. Suelen decir que soy un noctámbulo, aunque lo único que busco es un poco de silencio. Si para eso hay que esperar hasta la madrugada, bien: espero.” (39).

Conclusión

¿Cómo se representa en sus novelas el trabajo que conduce a la transculturación? Las primeras novelas de Neuman, como *Bariloche* (1999), evocan su reciente pasado argentino

y plantean ya el recuerdo de un tiempo dejado atrás por el traslado doloroso a un medio que desde la perspectiva del adolescente puede resultar desconocido y hostil.

En la narrativa de Neuman el recuerdo está presente, caracterizado como nostálgico y doloroso en sus primeras novelas en las que rememora su vida en Argentina como un pasado concluido. Demetrio, el personaje de Bariloche, sufre la nostalgia y la inadaptación a un nuevo medio de vida que observa y vive desde su lado sórdido. Mediante la metáfora del rompecabezas muestra una obsesión por recuperar el pasado dejado atrás de manera obligada o no voluntaria. Como en *Una Vez Argentina* se trata de un trauma de la identidad interrumpida, la pérdida de un centro y el inicio de la construcción de otra identidad en España, específicamente en Andalucía.

En *El viajero del siglo* como el personaje Hans dice, la historia tiene que servir para entender el presente. La narrativa de Neuman aborda el tema de la migración con la idea de deshacerse de los sentimientos nacionalistas y tradicionalistas de apego a un lugar o a una nación y más bien en camino hacia la aceptación de la fragmentación y la construcción de la identidad en el lenguaje, donde los recuerdos son más fieles al sentimiento de pertenencia que originaron; así por ejemplo, en la novela *Bariloche* la calle donde vivía Andrés, el personaje de *Una vez Argentina*, queda fijada en el lenguaje más que en la realidad: “Más vívida durante el recuerdo que cuando Demetrio se encontraba allí realmente, la avenida Independencia se mantenía inmóvil y desierta” (42).

Si bien en las novelas analizadas se representa el conflicto de la identidad lingüística y nacional como rasgos de pertenencia, el conflicto entre la argentinidad y la españolidad existe, pero más motivado por causas externas. En el año 2000 Andrés, el autor empírico, escribe una postdata argentina en la serie de cuentos titulada *El que espera* donde dice: “... mi dialecto literario es el castellano de España” (2000: 143) Y, a propósito de su novela *Bariloche* agrega: “... me permití abordar el dialecto porteño sólo por exigencias del argumento, que se desarrolla sobre todo en Buenos Aires. (...) No niego que la historia de la novela haya podido tener, en parte, móviles autobiográficos, ni que pueda ser testimonio de mi inevitable –y gozosa- hibridez cultural” (143).

En *El viajero del siglo*, Hans define una posición al respecto en el sentido de la fragmentación de las identidades. Él se define como viajero, turista, detective, traductor. Viéndolo desde la perspectiva de la hermenéutica de Paul Ricoeur (1999), se trata de un problema de memoria traumática debido a un yo que tiene que recuperar la memoria para mantener la identidad como continuidad del yo, pero con la circunstancia de la discontinuidad del tiempo y el espacio.

La obra de Andrés Neuman responde a la transculturación como creación del lenguaje de nuevas imágenes identitarias. Pareciera ser que, parafraseando a Almodóvar, el lugar que habita es el lenguaje, como lugar de identificación. Así lo percibimos en la novela *Hablar solos*. Sin que esto signifique solipsismo, como podría sugerir el título, ya que la narrativa de Neuman propicia la identificación entre lector y texto.

Sus primeras novelas tienen el impulso del recuerdo que duele de un lugar dejado atrás. Es un trauma de la identidad interrumpida y el inicio de la construcción de otra identidad en España, específicamente en Andalucía. Neuman, como él mismo afirma es un escritor que se identifica con su contexto europeo. La manera en que trata la temática de la identidad constituye rasgos de su narrativa característicos debidos a un proceso de transculturación.

Podemos mencionar el uso de la figuración de lugar que pasa de la referencia concreta en *Bariloche* y *Una vez Argentina* hacia la arreferencialidad de *El viajero del siglo* y *Hablar solos*. Cabría preguntarse por qué. Esto se relaciona con la preocupación por el lenguaje como lugar de identificación. Refiriéndose al viejo mendigo que se ubicaba en la calle Tacuarí: “Demetrio intentó imaginar cómo sería la vida siempre a pie, siempre sin casa. Aunque también era cierto –pensó– que si bien el viejo se alimentaba de restos, jamás había tenido que dedicarse a recogerlos todos para colocarlos en otro sitio. ¿Cómo sería vivir entre los desperdicios, ser uno más de ellos?” (1999: 110).

Las novelas analizadas revelan que una preocupación temática de Neuman es la pertenencia a un lugar. Lo que interesa investigar es cómo se representa este conflicto en la narrativa. Las primeras novelas de Neuman están situadas en Argentina y tratan sobre el tema del desarraigo, del trauma provocado por la pérdida del lugar primigenio, la pérdida de un

centro. Sin embargo, el proceso narrativo de Neuman revela también la transculturación, con lo que podemos decir que incorpora a la narrativa peninsular elementos que la renuevan, con lo que ambas culturas literarias, la argentina y la ibérica, se transforman. Hay rasgos narrativos que revelan la transculturación y se presentan entonces como innovadores en la producción literaria;

Los fenómenos a los que se ven enfrentados los migrantes son comunes e indiferentes a las causas migratorias. El resultado psíquico del migrante, forzado o voluntario, dependerá de la actitud que adopte: si se recluye en una posición esencialista o si reacciona de forma activa y se abre a un proceso de múltiples recodificaciones donde la pregunta no es el conservar y lamentar melancólicamente la identidad perdida, sino cómo enfrentar creativamente ese espacio cultural constituyendo así un nuevo sujeto (De Toro; 2005: 100).

Aquí observamos un rasgo de la narrativa de Neuman que consiste en dejar las figuraciones espaciales fuera de referencia y más bien como creación lingüística.

BIBLIOGRAFÍA

Toro, Alfonso de (2005) . “Pasajes-heterotopías-transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: Un acercamiento teórico”. *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Mertz-Baumgartner, Brigit y Erna Pfeiffer, editores. Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert.

Toro, Alfonso de .(2005b) “Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel”. *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Mertz-Baumgartner, B(2005) Brigit y Erna Pfeiffer, editores.

Madrid/Frankfurt am main: Iberoamericana/Vervuert.

Neuman, Andrés. (1999) *Bariloche*. Barcelona: Anagrama.

Neuman, Andrés.(2000) *El que espera*. Barcelona: Anagrama.

Neuman Andrés (2002) *La vida en las ventanas*, Espasa Calpe, Madrid.

Neuman, Andrés. (2003) *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.

Neuman, Andrés. (2005) *El equilibrista*. Barcelona: El Acantilado.

Neuman, Andrés. (2009) *El viajero del siglo*. México: Alfaguara.

Neuman, Andrés.(2010) *Cómo viajar sin ver*. Madrid: Alfaguara.

Neuman, Andrés.(2012) *Hablar solos*. México: Alfaguara.

Rama, Ángel. (1987) *Transculturación narrativa en América latina*. México: Siglo XXI.



EDUCACIÓN Y MULTICULTURALISMO

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

En los últimos años han habido importantes desarrollos internos de la teoría pedagógica que apuntan a replantear y resolver aquellos problemas relacionados con la diversidad cultural. Así se ha generado un fuerte interés por desarrollar conceptos teóricos que implican articular de manera creativa aquellos saberes y prácticas de distinto origen.⁴⁸

Uno de estos desarrollos es la educación multicultural como campo de investigación a partir del reconocimiento de la relevancia teórica y social de la antropología. Es significativa la perspectiva interaccionista (de los contextos) y de las influencias mutuas. De algún modo, la [perspectiva teórica posmoderna](#) también aportó la posibilidad de reconstruir los discursos pedagógicos a través de los cuales una determinada realidad de asignaturas se transforma en una imagen legitimada.

⁴⁸ Dolores Juliano, "Antropología de la educación", en Joan Prat y Ángel Martínez (editores) *Ensayos de antropología cultural*, Ariel, Barcelona, 1996.

Es innegable que desde la antropología se abordan de nueva forma los procesos educativos como un nuevo enfoque de los procesos de generación y transmisión simbólica.

Estamos ante un proceso de consolidación de una vertiente de investigación educativa relacionada con problemas culturales más amplios como las relaciones interétnicas. Esto se relaciona con el desarrollo del multiculturalismo que nos permite replantear los temas clásicos de la docencia, la gestión y administración escolar. Para abordar estos replanteamientos, es necesario precisar antes ¿qué entendemos por multiculturalismo? A nuestro modo de ver, el multiculturalismo puede ser entendido como [otro proyecto de nación](#). Este proyecto se puede caracterizar como un sistema de democracia amplia, es decir que permita la coexistencia no sólo de partidos, sino también de movimientos sociales e incluso de una diversidad de culturas. Además, el multiculturalismo puede establecerse como objetivo de políticas educativas. Esto significa que puede modificar programas y proyectos, contenidos pedagógicos de todo tipo así como las mismas instituciones.

Aquí analizaremos de qué manera el multiculturalismo nos lleva también a replantear las cuestiones como la etnicidad, la identidad nacional y el universalismo. Finalmente intentaremos valorar cómo el multiculturalismo nos ayuda a [replantear la educación](#) en general y a la educación latinoamericana, en particular.

La etnicidad y el multiculturalismo

Actualmente en muchos países se plantea que hay una relación prioritaria entre el tema de la identidad y el multiculturalismo. En el caso de Estados Unidos o Australia por ejemplo, se señala que, difícilmente los grupos étnicos aceptan el discurso multiculturalista que los integra en una vasta categoría donde ellos se codean con otras poblaciones de inmigrantes. Los pueblos autóctonos quieren ser distinguidos de las minorías (en lo jurídico, en lo político, e incluso en lo histórico). Lo que se puede deducir de estas experiencias es que el multiculturalismo no se puede reducir a una simple yuxtaposición de demandas supuestamente idénticas. Como dice Michel Wieviorka: “las demandas que fundamentan la

etnicidad, por un lado, y el género, por el otro, no tienen la misma naturaleza y son más susceptibles de oponerse que de reforzarse o de completarse.”⁴⁹

La identidad nacional replanteada desde la problemática del multiculturalismo

Para abordar este punto podemos partir de la tesis de Edgar Morin de que la nación es una entidad mítica:

El Estado-nación cabal es un ser a la vez territorial, político social, cultural histórico, mítico y religioso....el destino común es tanto más hondo por cuanto está sellado por una fraternidad mitológica. En efecto, el Estado-nación es una patria, una entidad consustancialmente maternal/paternal, que contiene en su femenino lo masculino de la paternidad.⁵⁰

La mitología matri-patriótica suscita una verdadera religión del Estado-nación, que lleva consigo sus ceremonias de exaltación, sus objetos sagrados (bandera, monumentos a los muertos), su culto de adoración a la Madre Patria, sus cultos personalizados a los héroes y mártires. Como toda religión, se nutre de amor, y es capaz de inspirar fanatismo y odio.⁵¹

No se puede dejar de advertir que esta manera de entender la nación como una entidad mítica y religiosa resulta decisiva para un replanteamiento teórico. Este replanteamiento debe tener en cuenta también el replanteamiento de la historia. Por ejemplo, ¿cómo afecta el multiculturalismo en los países de América Latina? El multiculturalismo puede impactar no sólo en la redefinición de la nación ya no como una sustancia (ser mítico o religioso) o de una entidad telúrica con relación a un espacio geográfico o territorial. En este sentido puede poner en crisis la idea de lo nacional como un todo. No sólo ha impactado la conciencia de la población que vive dentro del país, sino también a la población que vive fuera. Nos referimos a la gran población inmigrante como la que se ubica en Estados Unidos. Aquí la

⁴⁹ Michel Wieviorka, “Cultura, sociedad y democracia, en Daniel Gutiérrez Martínez (compilador) *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas*, UNAM-COLMEX-Siglo XXI, México, 2006.

⁵⁰ Edgar Morin “Identidad nacional y ciudadanía” en Pedro Gomez, Gomez García Pedro (coord.) *Las ilusiones de la identidad*, Cátedra, Madrid, 2001. p.18

⁵¹ E. Morin, op.cit. p. 20.

identidad nacional ya no se vive como una sustancia o una identificación con algo estable. Más bien se trata de un espacio que se llena con lo que cada grupo aporta:

En los inmigrantes de los últimos treinta años no hay sentimientos de fractura. De hecho, se sienten afortunados, pues tienen dos países, dos casas, pertenecen a ambos y no lo sienten conflictivo, sino que lo asumen como una realidad. En vez de romper con un pasado, transitan en dos mundos y en diferentes grados, dependiendo de dónde vienen y de lo que puedan sufragar.⁵²

Lo que se puede deducir de esta situación es que podemos repensar la idea de lo nacional sin reducirla a una concepción fija (lo territorial) ni a una esencia étnica o racial. Se trataría por ejemplo de ver las variaciones y diferencias en los procesos migratorios ¿en la actualidad los grupos migrantes europeos se ven afectados por la misma fragmentación que los grupos migrantes de México y América Latina? ¿cuáles son sus principales divisiones internas, contradicciones o tensiones?

A partir de la globalización, los procesos de la [migración](#) nos llevan obligatoriamente a repensar la cuestión de la identidad nacional. Algunos autores han señalado que actualmente las comunidades políticas no están ya compuestas de grupos nacionales y étnicamente homogéneos. En vez de una concepción esencialista de la cultura que la reduce a una propiedad de un grupo étnico o de raza, necesitamos otra concepción que enfatice el aspecto constructivo y narrativo. En este sentido, el multiculturalismo se puede concebir como una estructura dialógica.

La ventaja de este enfoque es que nos permite situarnos desde la hermenéutica ya que comprender que el Otro no se reduce a una exigencia puramente cognitiva sino que incorpora la dimensión de la acción política y moral. Ciertamente las cuestiones más difíciles que se nos plantean hoy surgen principalmente de los enfrentamientos reales entre horizontes culturales. Este enfrentamiento “no sólo está produciendo una comunidad de conversación sino también una comunidad de interdependencia. No sólo lo que decimos y pensamos, sino también lo que comemos, quemamos, producimos y desechamos tiene consecuencias para

⁵² Cecilia Imaz, “Multiculturalismo y migración internacional.” En Daniel Gutierrez, op.cit. p.233.

los otros, sobre quienes tal vez no sepamos nada, pero cuyas vidas se ven afectadas por nuestras acciones.”⁵³

Universalismo y multiculturalismo

Recientemente ha surgido una serie de autocríticas sobre el significado del universalismo como sinónimo de republicanismo. Se ha argumentado terminar con aquellas perspectivas maniqueístas que oponen con demasiada simpleza lo universal y lo particular, la República y el multiculturalismo (desarrollando una imagen cada vez más abstracta e irrealista del primero y caricaturizando al otro para rechazarlo).

Esto es lo que sucede con autores que señalan que el particularismo étnico o nacionalista es “narcisismo de las diferencias”. Según esto, en la posmodernidad vemos el regreso de lo comunitario o “comunitarismo irrestricto” algo totalitario.⁵⁴ Lo curioso es que en esta estrategia argumentativa no se dice nada de los excesos del universalismo ¿será que está libre de perversiones? No se vé que es una reacción como particularidad lastimada por la globalización. Solo se ven desmesuras particularistas, negaciones del universalismo que se convierten en nuevas formas de dominación que niegan a otros el derecho de vivir su cultura.

¿Hay una prioridad indiscutible de los derechos humanos del individuo? ¿Todo reconocimiento de las identidades culturales debe ajustarse a las exigencias prioritarias del reconocimiento de la dignidad de los individuos? No sería necesario postular [derechos colectivos](#) para defender las legítimas identidades ya que la lógica de la democracia en el Estado de derecho es suficiente para proteger esas identidades.

¿Y qué pasa con en los países donde no hay la lógica de la democracia y el Estado de derecho?

En América Latina no se da la situación como en Europa. Estamos ante la misma cantaleta de las identidades colectivas que no deben reforzarse hasta el punto en que cercenen la autonomía de los individuos. No es por ahí donde podríamos buscar una propuesta

⁵³ Seyla Benhabid, op.cit. p.76.

⁵⁴ José A. Pérez Tapias, “¿Identidades sin fronteras? Identidades particulares y derechos humanos universales”, en Pedro Gómez, op.cit. p.58, p.79.

alternativa de un multiculturalismo que dé paso a la interculturalidad, a un mestizaje democrático, a un “universalismo autolimitado” o a identidades autorreconocidas en sus límites. Hay exigencias del mestizaje a partir del multiculturalismo. Este proceso de mestizaje, mirándolo desde las subjetividades individuales ¿ha de incluir forzosamente el cosmopolitismo?:

No podemos avanzar a marchas forzadas en la nostalgia reactiva del modelo de integración republicana, y debemos oponernos a los proyectos populistas o nacionalistas de reintegración mítica o imaginaria de lo que separa, tanto como de la misma manera debemos resistir a la voz de las sirenas liberales que exigen la sumisión ciega a los procesos de la globalización económica.⁵⁵

Para evitar la elección entre un universalismo abstracto y el particularismo extremo, debemos repensar el Estado, a las instituciones y al sistema político en términos que autoricen la conciliación de lo general y lo concreto. Pero ¿como asegurar el pluralismo? El problema no es institucionalizar las identidades culturales bajo formas democráticas representativas, sino en abrirles mucho más el acceso a la resolución política de sus demandas. Hay aquí un problema de representación y de acción. No basta la democracia formal que se reduce al multiculturalismo a una cuestión formal de parlamentarismo. Esto lleva a la convertirlas las demandas identitarias en imágenes almibaradas por los medios de comunicación.

Hoy parece haber un reconocimiento de que la democracia igualitaria es un falso concepto que se fundamenta en el mito del universalismo. En vez de este concepto es mejor recurrir al concepto de equidad. Danilo Martuccelli señala justamente que el multiculturalismo es el que pone en duda ese implícito de la democracia (la igualdad) ya que las reivindicaciones particulares se basan en aquellos derechos que difícilmente podrían ser universales. Dichas reivindicaciones cuestionan los límites institucionales. Cuando la igualdad es asimilada a lo universal, lo político se reduce entonces a una cuestión de representacionismo abstracto. Poco importa el criterio de justicia ya de lo que se trata aquí es solamente de acentuar los elementos comunes de los individuos abstractos, y no sus diferencias y particularismos colectivos:

⁵⁵ Michel Wieviorka, “Cultura, sociedad y democracia”, op.cit. p.65.

Sucede de otra manera con el concepto de equidad que reconoce la pertinencia política de las especificidades culturales de los individuos y de los grupos, al aceptar la idea de un tratamiento diferencial de los miembros de estas colectividades. Más aún, la noción de equidad no se restringe a dar más a aquellos que menos tienen (aunque las políticas del estado benefactor hayan tenido esta inspiración), sino que termina por imponer la legitimidad de un lenguaje diferencialista en la sociedad.⁵⁶

Tenemos entonces una inversión radical de lo político. Ya no se trata solo de defender al individuo abstracto-universal contra las amenazas sociales. La nueva concepción de la democracia como equidad es la afirmación de las diferencias: no se trata de negar al individuo sino de asegurar su autodeterminación en el marco de la coexistencia con la mayor diversidad social posible.

Hacia una reformulación de la educación intercultural

La nueva concepción de la democracia como equidad afecta a la reformulación de la educación intercultural. Se puede señalar el caso de la política educativa de “las zonas de educación prioritaria (ZEP) en Francia. A la dificultad de una lógica igualitaria-republicana se plantea como alternativa la especificidad cultural de los alumnos provenientes de la inmigración. Tenemos entonces una lógica diferencialista que intenta desde la equidad una salida pedagógica. Pero esta salida encuentra sus límites ya que desafortunadamente se encuentra a medio camino entre la igualdad y la equidad. Los particularismos locales no son tomados en cuenta más que en la medida en que pueden ser pensados como universales:

Así, el principio de equidad apunta entonces a los déficits sociales, y cuando las especificidades culturales e identitarias son consideradas, lo son como problemas sociales (expresados a través de lenguajes universales). Esta es una de las razones por las cuales las políticas de las ZEP no se acompañan masivamente en pedagogías específicas.⁵⁷

No se trata entonces de seguir impulsando pedagogías falsamente igualitarias, sino de desarrollar propuestas fundamentadas en la diferencia. El peligro es caer en el otro extremo (sostener concepciones radicalmente diferencialistas como postulan los enfoques educativos posmodernos). En efecto, bajo la cubierta del posmodernismo, las reivindicaciones

⁵⁶ Danilo Martucelli, “Las contradicciones políticas del multiculturalismo” en Daniel Gutierrez, op.cit.p.129

⁵⁷ D.Martucelli, p.135

identitarias conducen a una idealización romántica del pasado. A través de lo otro se reproduce lo mismo. Una educación multicultural tendría entonces que deslindarse de esta posición multiculturalista posmoderna. Desde esta posición todas las identidades son evanescentes, nunca pueden afirmarse simbólicamente ya que estarían imposibilitadas de convertirse en sujetos universales de la modernidad:

El desafío mayor del multiculturalismo proviene del carácter irreprimible de las demandas de identidad en la modernidad, así como de las consecuencias de su apertura a los principios mayores de la democracia. El campo político del multiculturalismo es un espacio incierto de tensiones, tanto desde el punto de vista de los envites que los estructuran, como a causa del carácter muy a menudo evanescente de las políticas identitarias.⁵⁸

Una salida alternativa entre las pedagogías igualitarias y diferencialista podría ser una postura intermedia, de relativismo moderado, tal como se postularía desde la [pedagogía barroca](#). Desde esta perspectiva se podría hablar de *otra* interculturalidad, es decir de un multiculturalismo verdaderamente dialógico y respetuoso de las diferencias.⁵⁹

En América Latina la educación intercultural se desarrolló en la década 1980 como política de educación bilingüe-bicultural. Se trataba de tomar en cuenta la lengua y las culturas locales (sin embargo esa política no funcionó ya que en la actualidad siguen subordinadas a la sociedad mayoritaria: “Los objetivos y los contenidos de las escuelas indígenas son guiados por los programas nacionales, y en algunos casos se limitan a su traducción en las diferentes lenguas indígenas, sin mayores ajustes a los contenidos en función de las particularidades regionales.”⁶⁰

La otra interculturalidad surge de la necesidad de tomar en cuenta el hecho de que cada día existen más niños hablantes de lenguas indígenas en las escuelas urbanas. Es el caso de la zona metropolitana de Guadalajara o del DF. Estos espacios empiezan a reconocerse como multiculturales. En muchas escuelas valoran de manera diferenciada la cultura indígena y las no indígenas. El problema es que hay un conflicto entre los valores codificados que la

⁵⁸ Martucelli, op.cit. p.147.

⁵⁹ Samuel Arriarán y Elizabeth Hernández (comps.) *Ensayos sobre hermenéutica analógico-barroca*, Editorial Torres, México, 2006.

⁶⁰ Regina Martínez Casas “Diversidad y educación intercultural” en Daniel Gutiérrez Martínez (compilador) *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas*, UNAM-COLMEX-Siglo XXI, México, 2006, p.251

escuela transmite a los niños indígenas y los valores de éstos que son generados por sus familias.

No se puede afirmar, por tanto, que la política de educación intercultural ha logrado integrar y asimilar a la cultura indígena. Hay diversas razones que explican porque las lenguas y culturas indígenas se mantienen vivas (incluso en contra de la normatividad institucional). Una de esas razones se debe a que los actuales procesos de migración constituyen una estrategia que en vez de llevar a la proletarización, permite a la población inmigrante la reproducción de los valores de las culturas indígenas en una nueva realidad multicultural en las ciudades.⁶¹

Conclusión

El multiculturalismo afecta a la etnicidad en cuando permite la reivindicación de lo particular. Este particularismo étnico no tiene que ser considerado como algo maligno. No deberíamos explicar por tanto los conflictos étnicos como trágicos o catastróficos por una supuesta falta de conciencia universalista. En la medida en que la realidad social del mundo contemporáneo se orienta por el multiculturalismo, no podemos negar ni reprimir nuestra conciencia universalista ni nuestra propensión particularista.

Hay dos sentidos de la palabra nación: una que corresponde a la etnia; el otro sentido corresponde al conjunto de los ciudadanos de un Estado. Lo que se plantea actualmente en el debate es que sería mejor hablar de “patriotismo constitucional” (tal como plantea Habermas).

Desde esta perspectiva se trataría de postular una necesaria separación entre la lealtad republicana y las comunidades de destino histórico. El dilema parece girar en torno a la siguiente pregunta: ¿es una condición necesaria para una identidad lograda entenderla con relación a la nación o con la humanidad? Pero esto es un falso dilema ya que como dice Ernst Tugendhat, el hecho de que una gran parte de la humanidad viva actualmente en la pobreza absoluta se debe a que el resto del mundo no permite que sean capaces de construir su propia identidad, de vivir como seres humanos. El verdadero problema consiste entonces

⁶¹ Regina Martínez Casas “Diversidad y educación intercultural”, op.cit.p.259.

que una parte (la parte europea y estadounidense) impide que el resto de la humanidad pueda alcanzar condiciones para desarrollar una identidad:

Si fuera correcto que se puede tener una identidad lograda aun siendo indiferente a la indigencia, cerrándose pues a la responsabilidad, esta suposición de que una identidad lograda moderna implica el universalismo, quedaría refutada. El universalismo quedaría, en último término, en un puro sueño.⁶²

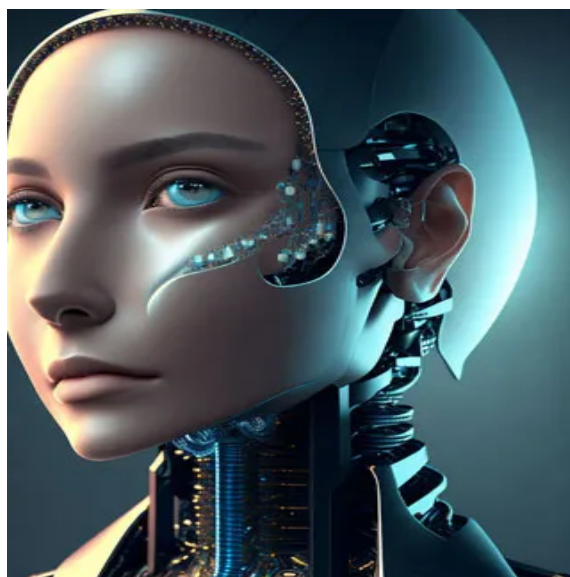
Es más plausible no oponer el particularismo y el universalismo. Son dos actitudes coexistentes y no necesariamente contrarias que se excluirían. Finalmente con relación a la educación podemos concluir afirmando que cualquier sistema educativo que niegue el acceso a las formas mas avanzadas de conocimiento y la investigación es injustificable. Las enseñanzas morales, las formas de vida, y las tradiciones religiosas y culturales alternativas pueden estar disponibles junto con otras formas de conocimiento. La obligación del Estado es proteger no solo la movilidad social de las nuevas generaciones sino también de activar su derecho a desarrollar todas sus facultades morales e intelectuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1974.
- Arriarán Samuel, *Multiculturalismo y globalización*, Editorial UPN, Mexico, 2001.
- Arriarán Samuel y Hernández Elizabeth (compiladores) *Ensayos sobre hermenéutica analógico-barroca*, Editorial Torres, México, 2006.
- Arriarán Samuel y Beuchot Mauricio, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, Editorial Itaca, México, 1999.
- Baumann, Gerd, *El enigma multicultural. Un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas*, Paidós, Barcelona, 2001. Seyla
- Benhabid, Seyla, *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*, Editorial Katz, Buenos Aires, 2006.
- Finkelkraut, Alain, *La ingratitud*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Garzón Valdés Ernesto y Salmerón Fernando (eds.) *Epistemología y cultura, en torno a la*

⁶² E. Tugendhat Ernst, *Problemas*, Gedisa, Barcelona, 2002.p.31

- obra de Luis Villoro*, UNAM, México, 1993.
- Gomez García Pedro (coord.) *Las ilusiones de la identidad*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Gutiérrez Martínez Daniel, (compilador) *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas*, UNAM-COLMEX-Siglo XXI, México, 2006.
- F. Jameson, "Sobre los estudios culturales", en F. Jameson, S. Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, México, 1998.
- Juliano, Dolores, "Antropología de la educación", en Joan Prat y Ángel Martínez (editores) *Ensayos de antropología cultural*, Ariel, Barcelona, 1996.
- Muguerza, Javier, "El puesto del hombre en la cosmópolis", en María Julia Bertomeu, Rodolfo Gaeta, Graciela Vidiella (compiladores) *Universalismo y Multiculturalismo*, Eudeba, Buenos Aires.
- Olivé León y Villoro Luis (eds.) *Filosofía moral, educación e historia*, UNAM, 1996
- Taylor, Charles, *Human Agency and Language, Philosophy and Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Taylor, Charles, *La ética de la autenticidad*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Taylor, El multiculturalismo y "la política del reconocimiento", FCE, México, 1993.
- Thiebaut, Carlos, *Los límites de la comunidad*, Madrid, CEC, 1992.
- Tugendhat Ernst, *Problemas*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Villoro Luis, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Žižek, Slavoj, "El multiculturalismo, o la lógica del capitalismo multinacional", en F. Jameson, S. Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, México, 1998. p.176



LA PEDAGOGÍA FRENTE A LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

¿Cuál es la función de la pedagogía en el contexto de los nuevos desarrollos de las tecnologías de información? Estas tecnologías están cambiando los objetivos fundamentales del proyecto educativo moderno (preservar la memoria como saber enciclopédico destinado a la emancipación y el progreso humano). Lo que planteamos es si en un mundo saturado de información, con imágenes provenientes de la Internet, los video juegos, la televisión, etcétera, lo mejor sería darnos un largo descanso aprendiendo a olvidar tanta información inútil.

¿Hay que aprender a vaciar la memoria a propósito? ¿Debemos reaprender a vivir sólo con lo indispensable o debemos seguir pensando como en otras épocas sólo en los aspectos altamente positivos de la memorización? Contra los apologistas de la pedagogía como pura tecnología, sostenemos que en América Latina hace falta otra educación. Si la crisis de la educación occidental es fundamentalmente una "crisis de memoria" lo que

necesitamos entonces es un reavivamiento del vigor de la memoria que sólo puede sostenerse allí donde hay silencio, hoy en la sociedad global este orden de silencio casi no existe. Sin la memoria y sin el silencio que la memoria requiere, la lectura no nos puede proporcionar ninguna fuerza vital. Sin memoria, la educación se pervierte y nos quedamos sin identidad.

Hay un nuevo y grave problema surgido con el desarrollo de las nuevas tecnologías informáticas. En los últimos años es ya evidente que vivimos en un mundo saturado donde las imágenes imponen nuevas formas de control. El exceso de información está llevando a una nueva forma de abuso de la memoria. Paradójicamente este abuso está derivando en una “civilización del olvido”, es decir a una sociedad sin pasado ni futuro. No necesitamos ser filósofos posmodernistas para darnos cuenta de que estamos siendo encerrados en un eterno presente, es decir en un tiempo esférico donde la total transparencia de la información nos está llevando a un mundo vacío, donde todo está visto y todo está dicho.

En este mundo vacío (por estar totalmente lleno) parece que ya no hay nada que conocer. A la sobreexposición de las imágenes, le sucede la subexposición de la cultura escrita. Es como si ya hubiera un triunfo de la cultura de la oralidad y de lo imaginario que *ha sustituido a la realidad* (como nos advertía Jean Baudrillard).

También en los países latinoamericanos comprobamos que nuestra vida cotidiana es sustraída para formar parte de la cultura globalizada. Vivimos ya no en función de necesidades locales sino en función de necesidades económicas reguladas por sistemas informáticos internacionales. El tiempo local es absorbido por el tiempo global ¿cómo no darnos cuenta entonces que las transformaciones geográficas y del espacio implican transformaciones más radicales? Esto implica que también cambian nuestros conceptos del pasado y del futuro, de la memoria y del olvido.

El problema entonces es que, ante esta saturación tan dañina para la salud pública, necesitamos cierto derecho a no ver (para no caer en lo patológico de la percepción). Y el derecho a no ver ¿no equivale al derecho de olvidar? Olvidar no significa destruir el pasado. Se trata de construir pero para construir hay que olvidar lo excesivo, lo redundante, lo patológico. Esto significa reaprender a ver y a oír porque la mirada ya no ve. Lo que hay es

un tiempo vacío donde no sucede nada, un presente continuo dilatado (como han hecho notar recientes investigaciones bastante sólidas en su argumentación científica):

Es extraño comprobar que ese cambio topológico en la naturaleza del tiempo, que la teoría de la relatividad sin embargo implica, no haya inquietado a los historiadores, sino sólo a los físicos como Stephen Hawking. Sin embargo ese brusco salto del tiempo cíclico del eterno retorno de lo mismo a la dilatación cósmica de un tiempo esférico hubiera debido interesar a los filósofos (Virilio, 1997, p.176).

¿Cómo pensar desde una nueva pedagogía este problema? Ante las nuevas formas de manipulación ideológica producidas por las nuevas tecnologías, tendríamos que pensar en la necesidad de que se reduzca la intensidad del bombardeo informativo. Este tipo de demandas que suponen una ecología de las imágenes implica un rechazo a una nueva forma de amaestramiento de la memoria como amaestramiento óptico, por ejemplo la televisión que nos pone un chaleco de fuerza que conduce a la desaparición del pasado y del futuro.



La pérdida de la memoria equivale a una catástrofe educativa por significar el triunfo moderno de la lógica instrumental. Las nuevas tecnologías de la información nos están arrebatando la capacidad de desear mediante una política de homogeneización cultural. Estamos ante una sociedad fetichizada porque las nuevas tecnologías no toleran otros lenguajes (como el lenguaje basado en emociones, gestos, símbolos, fábulas o metáforas).

Esto nos lleva a pensar: ¿la crisis de la educación occidental es fundamentalmente una "crisis de memoria"?

Una educación desde la memoria es una educación en la que tiene en cuenta al Otro y por tanto se plantea como una continuación entre el pasado, el presente y el futuro. Esta educación no puede desarrollarse mientras el lenguaje pedagógico esté colonizado por los algoritmos. Este planteamiento se relaciona con la esfera del deseo como parte fundamental del ser humano. Para que haya memoria debe haber deseo. Una sociedad donde el deseo está debilitado es una sociedad moribunda. De ahí la importancia de rescatar el aspecto humanístico en la educación actual.

También es importante abordar el significado de la enseñanza de la historia ya que ésta adquiere sentido como parte de la formación de una ciudadanía que no se reduce ni a los políticos ni a docentes o estudiantes, sino a toda la sociedad en su conjunto. El problema de la memoria y del olvido se relaciona estrechamente con la representación del pasado. Del modo como se da esta representación se deducen formas de acción y valores en el presente. Entonces hay que olvidar aquellos viejos esquemas de hechos predeterminados por interpretaciones teleológicas para dar paso a una hermenéutica de la pluralidad, las diferencias y los múltiples relatos. A esta [hermenéutica pluralista la hemos denominado "barroca"](#) por corresponder más a la realidad de los países de América Latina⁶³. Tal sería el horizonte y el compromiso para elaborar nuevos contenidos de una enseñanza de la historia en la que la tarea urgente sería cuestionar todo tipo de perspectivas excluyentes.

Los debates sobre memoria y educación en nuestros países plantean revisar qué debemos enseñar, qué historia, qué contenidos transmitir y qué finalidades cumplir. En la sociedad totalmente informatizada la verdadera habilidad ya no consiste en adquirir información (hoy cualquiera puede hacerlo gracias a Internet). De lo que se trata ahora es de rechazar las noticias falsas. ¿Podría haber un arte del olvido así como en el pasado había un

⁶³ Cfr. Arriarán S. y Hernández Elizabeth (2006), *Ensayos sobre hermenéutica analógico-barroca*, Editorial Torres, México; Arriarán S. y Hernández Elizabeth (2001), *Hermenéutica analógica barroca y educación*. México, Universidad Pedagógica Nacional.; Arriarán S, *Barroco y neobarroco en América Latina*, Editorial Itaca, México, 2007; y *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*. Itaca, México, 2007.

arte de la memoria? (Yates, 1944). Tal Como se ha gestionado la enseñanza de la historia hay un uso político de la información con fines de control. Hoy hace falta rechazar esta manipulación olvidando la infinitud de datos redundantes.

Hay un arte sutil del olvido como arte de rechazar información redundante, porque la ciencia ni ningún conocimiento hoy en día es practicable sin un claro componente de olvido. No hay que confundir el arte del olvido con la simple destrucción o quema de los libros. Hay que reivindicar aquel placer como el de Borges de aprender latín y poder olvidarlo para luego volver a leerlo porque el olvido es una de las formas de la memoria, su secreto reverso. O como aquel personaje de una novela (*Los artistas de la memoria* de Jeffrey Moore) que a diferencia de la mayoría de las personas que se esfuerzan por aprender a recordar más, lo que quiere es más bien aprender a olvidar no sólo las cosas dolorosas de la vida, que todos quisiéramos borrar, sino las cosas en general porque cada vez que escuchaba una voz o leía una palabra, se formaban en su cabeza figuras multicolores que le servían de indicadores que le hacían recordar hasta el mínimo detalle de una emoción, de un estado de ánimo un tono de voz o los sucesos acontecidos hace muchos años. Obviamente así no se puede vivir (como Funes, el memorioso que todo lo recordaba y era incapaz de olvidar nada).

En un mundo saturado de información, con figuras multicolores provenientes de la Internet, los video juegos, la televisión, lo mejor sería darnos un largo descanso aprendiendo a olvidar tanta información inútil. Hay que aprender a vaciar la memoria a propósito.

En Juan Luis Vives (1492-1549), el fundador de la pedagogía moderna, hay una alta valoración de la memoria artificialmente desarrollada. Contra el olvido proponía ejercicios de ejercitación de la memoria. Por ejemplo, que cada día el alumno debería aprender algo. Para otro humanista, Montaigne, el saber de memoria no es saber. Aquí ya comienza la filosofía de separar el conocimiento libresco del conocimiento práctico. Esto inicia la tradición de la crítica de la memoria como acumulación de datos librescos ¿equivale esto a una crítica de la educación? Por supuesto que no, ya que el mismo Montaigne aprendió latín y otros idiomas. Por otro lado ¿cómo podríamos no dejar de ver que el orden de sus ensayos se debe a un buen uso de la memoria? Lo que hay entonces en la crítica de este autor no es

a la memoria en sí, sino a un concepto de ella como pura acumulación o almacenamiento de datos como esencia de sabiduría pedagógica, lo cual lleva al saber libresco.

Para los filósofos ilustrados la memoria equivale a enciclopedia, a una biblioteca infinita o búsqueda de la lengua perfecta. Pero el afán por el afán de acumular conocimientos no es otra cosa que la búsqueda inútil de un lenguaje universal. (Eco, 1993) Esto no es más que una utopía que como “La Biblioteca de Babel” un relato de Jorge Luis Borges, desemboca en una nueva frustración:

Quando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera. A la desaforada esperanza, sucedió como es natural, una depresión excesiva (Borges, 1995, p. 94).

La razón se oponía a la memoria en la medida en que equivalía al prejuicio. Frente a la tradición del arte de la memoria, para los filósofos ilustrados estaba claro que la razón tenía que seguir su propio camino. Esto significó alejarse del arte de la memoria porque en el futuro ya no tendría su lugar en el juicio sino en el prejuicio (prejuicio al que la Ilustración había declarado la guerra). Así para el *Emilio* de Rousseau, lo que se debía hacer es mirar al libro de la naturaleza, esto significa dar prioridad a las cosas y no a la memorización de las palabras.

¿Qué es lo que determina esta actitud negativa hacia la memoria? no solo en los filósofos de la ilustración había esta actitud hacia la memoria, sino que ella se da por el hecho mismo de que la ideología de la revolución francesa se oponía a todo el pasado. Es así que lo negativo era todo lo que recordaba al régimen antiguo. La primera obligación del ciudadano era entonces olvidar ese pasado. Esta condenación de la memoria hay que reconocerla como un hecho histórico, como un campo de aplicación del olvido republicano de cierto espacio y tiempo. El olvido de los lugares del pasado significaba olvidar los lugares de la memoria relacionados con la Francia tradicional. En cuanto el olvido del tiempo significa expulsar todos los recuerdos de las festividades cristianas sustituyéndolas por las nuevas fiestas republicanas. Esto es, sustituir un calendario por otro (Le Goff, 1991).

Es importante subrayar que este proceso también lo seguimos padeciendo los países latinoamericanos, desde que se inició el proceso de colonización. Quizá podemos añadir que fue un proceso más violento porque significó el exterminio de pueblos enteros junto con la extirpación de todos los símbolos religiosos.

La sustitución de los lugares y de los tiempos tiene importantes implicaciones en cuanto que los individuos se ven obligados a cambiar las representaciones de su identidad. Así, el infierno del exilio comienza cuando alguien es obligado a cambiar de patria y de nacionalidad. O cuando el mismo exiliado por voluntad propia parece olvidarse de todo lo relacionado con su patria de origen y todos los recuerdos a ella vinculados. En este punto vale la pena citar a Harald Weinrich:

El diablo siempre quiere una sola cosa: el alma, y la mejor forma de alcanzar ese objetivo es no olvidar nada él, y llevar al Doctor Fausto, mediante un loco torbellino de acontecimientos, de un olvido a otro, hasta que al final se olvide de sí mismo. Ya vemos que al menos, el diablo cree en el arte del olvido y sabe servirse de él para sus fines (Weinrich, 1993, p. 203).



La memoria y el olvido establecen una relación original con la escritura. En la literatura contemporánea hay muchas metáforas de la memoria como imágenes del libro. El olvido aparece como una laguna que hay que llenar en el texto. Otra metáfora es que cuando se queman las bibliotecas, como la de Alejandría, entonces sobreviene el olvido. Esto es lo que vemos en algunos relatos de Eco como *El nombre de la rosa*, y en Elías Canetti cuando se refiere implícitamente a la quema de libros por los nazis el 10 de mayo de 1933. Hoy, a

principios del siglo XXI volvemos a estar frente a los políticos neoliberales que, en nombre de la productividad y el desarrollo tecnológico, entre otras cosas, quieren destruir toda huella de humanismo.

El problema es muy complejo ya que en la medida en que parece aumentar el poder de los medios de comunicación, aumenta el poder destructor de la cultura (especialmente de toda la tradición de la escritura). Es cierto que con los nuevos desarrollos de la tecnología se produce una nueva sensibilidad que escapa a la racionalidad con la que estamos acostumbrados a pensar la técnica. Para esta nueva sensibilidad se trata de un movimiento simultáneo de exclusión e integración, que mezcla temporalidades y culturas diversas como las que se entrelazan en el hipertexto, la oralidad y la escritura. Al operar con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto provoca una inédita mezcla simbólica. La tecnología da la apariencia de estar en armonía con el ser humano. ¿No será que estamos ante una nueva ensoñación o neorromanticismo conservador?

Sobre este punto no se puede dejar de mencionar el surgimiento de muchos debates. Por un lado se sitúan aquellos autores que ven con entusiasmo las enormes posibilidades que se abren para un nuevo uso de la tecnología. El cambio más importante estaría dado por un pensamiento de imágenes. Esto tiene que ver con una especie de retorno a la cultura oral frente al decaimiento de la escritura. Paradójicamente los nuevos medios de comunicación como la televisión, los videojuegos y la Internet nos llevan a un regreso al pensamiento por imágenes (que implica un soporte material no ya en el logos sino en el cuerpo).

Según la argumentación de Havelock, antes de Platón los seres humanos, de acuerdo con su tradición oral, pensaban no con conceptos sino con imágenes (Havelock, 1994). La oralidad se sostenía no en la mente sino en el cuerpo. Los seguidores de esta interpretación señalan que con el advenimiento de la Internet disponemos del primer medio que es al mismo tiempo oral y escrito, mental y corporal, público y privado. O sea que según esto, estaríamos ante una cultura oral electrónica (Kerckhove, 1999).

En América Latina podríamos argumentar que, si bien es innegable que estamos ante una nueva realidad, sin embargo no debemos olvidar que la tecnología no es un agente moral autónomo y que todo uso de ella depende de quién o quiénes la controlan. Hay que tener muy presente la cuestión moral y política de quién y cómo detenta el control de su uso y su

orientación. No se trata de suscitar la idea de que todo es positivo, ni caer en la mera ensoñación abstracta de un futuro feliz. Las dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica se han hecho sentir a todo lo largo del despliegue de la sociedad moderna. Debemos estar vacunados contra estas utopías tecnológicas que no son otra cosa que variaciones del utopismo globalizador.

Frente a quienes proponen el desarrollo de las tecnologías como algo neutral o al margen de las ideologías, sostenemos que hay necesidad de complementar este desarrollo con aspectos culturales debido a que existe una diversidad cultural importante. La educación tiene que replantearse entonces como desarrollo intercultural y multicultural.

La pedagogía en el contexto de las nuevas tecnologías debe incorporar la hermenéutica para repensar el diálogo dentro y fuera del aula. A esta hermenéutica le denominamos barroca porque representa un esfuerzo por llevar a la práctica educativa una mezcla y combinación de tradiciones culturales distintas. En este sentido se puede rescatar la oralidad, la poesía, los símbolos, mitos y lo no escrito a la cultura.

La lectura de textos literarios es una práctica social del lenguaje en la vida cotidiana. Como tal, podemos inferir que culturalmente es valiosa en nuestro contexto. Por ello, importa que la escuela atienda a su fomento y a la formación de los alumnos en el hábito de leer.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges Jorge Luis (1995), “La Biblioteca de Babel” en *Ficciones*, Alianza, Madrid.
- De Kerckhove Derrick (1995) *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, Gedisa, Barcelona.
- Eco, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*, Ed.Crítica, Barcelona
- Eco Umberto, *Lector in fábula*, Lumen, Barcelona, 1987.
- Havelock, Eric (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Hernández Alvídrez, Elizabeth. “La enseñanza-aprendizaje de la lectura desde una perspectiva multicultural” (2007). En Héctor H. Fernández Rincón y Samuel Ubaldo Pérez

(Comps.) *X Jornadas pedagógicas de otoño. Memoria*. Tomo I. México: Universidad Pedagógica Nacional. ,

Hernández Alvídrez Elizabeth (2008), *La lectura hermenéutica de textos literarios*, Colegio de Estudios de Posgrado de la ciudad de México, México.

Hernández Alvídrez (2006) Elizabeth, *Educación, hermenéutica y analogía. Fundamentos hermenéuticos de una educación mediante la lectura de textos literarios*, México, UPN.

Le Goff Jacques (1991), “Calendario” en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona.

Virilio Paul (1997), *La velocidad de liberación*, Manantial, Buenos Aires.

Weinrich Harald (1999), *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid

Yates Francis (1994), *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona.



Foto de Mariana Yampolski

EL PARADIGMA DEL MULTICULTURALISMO FRENTE A LA CRISIS DE LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL

Samuel Arriarán

Elizabeth Hernández Alvidrez

¿Qué entendemos por multiculturalismo? ¿es lo mismo que la interculturalidad? ¿cuáles son sus diferencias? ¿cómo surgen y se desarrollan en México? ¿cómo se aplican en la educación en general y en la educación mexicana en particular? ¿estamos ante un proceso de transición del paradigma multicultural al intercultural o viceversa?. Ante esta serie de preguntas difíciles, la primera valoración debe ser que mientras el multiculturalismo se refiere a un modo de entender la diversidad, la interculturalidad se refiere a la existencia misma de la diversidad.

Y como no hay una sola teoría multicultural sino muchas, hay que citar por lo menos a las cuatro más importantes : 1. la concepción identificada con una rama de los estudios culturales, cuyos principal exponente es Stuart Hall [Hall,2003] ; 2. el enfoque identificado con el “poscolonialismo”, con autores como Homi K.Bhabha [Bhaba,2002] ; 3. la teoría liberal con teóricos como Joseph Raz, Ernesto Garzón Valdés [Raz,1994; Garzón Valdéz,

1993] Will Kymlicka y Jacob T. Levy [Kymlicka, 1996; Levy, 2003]; y por último 4. la teoría comunitarista de Charles Taylor [Taylor, 2003]. En este punto no se puede dejar de señalar el surgimiento en México de recientes enfoques antropológico filosófico-políticos⁶⁴ del multiculturalismo que obligan a mantener distancia con los enfoques eurocentristas.

Lo novedoso de estos enfoques es que además de centrarse en la realidad propia de los países latinoamericanos desarrollan significativos replanteos sobre la dinámica del conflicto cultural. En este sentido sin perder de vista la importancia de las divisiones de clases sociales se reexaminan las diferencias étnicas, la escasez de recursos naturales y la colisión de valores culturales contrarios. Conflictos que, dada la naturaleza de la mezcla cultural en América Latina, difícilmente pueden superarse, apenas moderarse.

El pensamiento multicultural mexicano de los últimos años estaría compuesto por cuatro tendencias claramente diferenciados del multiculturalismo estadounidense, canadiense y europeo: 1) el multiculturalismo liberal de Fernando Salmerón y León Olivé [Salmerón, 1993; Olivé, 1995]; 2) el comunitarista de Luis Villoro [Villoro, 1998], 3) el pluralista analógico de Mauricio Beuchot [Beuchot, 1999]; 4) el multiculturalismo barroco de Samuel Arriarán y de Elizabeth Hernández.

Antes de referirnos a estas tendencias, es indispensable remitirnos a las teorías desarrolladas fuera de México para comprender el surgimiento del multiculturalismo como paradigma frente a la interculturalidad. Seguidamente habrá que analizar el modo en que se replantean los debates sobre los conflictos culturales, a partir de lo que sucedió históricamente en los últimos años (acontecimientos importantes relacionados con la problemática mundial de la diversidad cultural en el contexto de la globalización). Finalmente será necesario referirnos a la crisis del paradigma de la educación intercultural y sus implicaciones políticas en la educación mexicana.

⁶⁴ Es importante aclarar que el concepto de cultura que se maneja en este trabajo es más amplio que los conceptos antropológicos positivistas cuantitativistas. En el debate antropológico contemporáneo, el concepto de cultura está estrechamente relacionado con lo filosófico y lo político porque resulta más plausible explicar la multiculturalidad y el interculturalismo a partir de paradigmas cualitativos como la hermenéutica. Por esta razón los autores de este trabajo hemos preferimos situarnos dentro de la antropología política-filosófica, más que en las corrientes empiricistas de la antropología.

Las principales teorías de la multiculturalidad

Estudios culturales

La teoría del multiculturalismo como estudios culturales no surgió como una cuestión disciplinaria o académica sino como algo relacionado con la posición de los intelectuales y los movimientos sociales (con la política de identidad). Esto no tiene que ver con las identidades puras ni con la celebración globalizada de las mezclas. Para los estudios culturales se trata de un proyecto político posmodernista, tal como aparece hoy en la mayoría de los trabajos especialmente provenientes de Estados Unidos. En esos trabajos se trata de redefinir el concepto de cultura como un vehículo o medio por el cual se negocia la relación entre los grupos. El problema es el reconocimiento de las otras identidades. Hay estereotipos, creencias, fantasías del otro: “Las relaciones entre los grupos son siempre estereotipadas en la medida en que implican abstracciones colectivas del otro grupo, más allá de cuán adocenadas, respetuosas o liberalmente censuradas sean.”[Jameson y Zizek, 1998: 106].

Según esta teoría, hay que analizar la cultura como el espacio de los movimientos simbólicos, de las subjetividades de grupos. Lo que no se menciona es el papel de la clase social en los estudios culturales. En este sentido, una de las discusiones se refiere a la autorrepresentación cultural nacional: ¿hay que entender lo nacional como algo relacional, algo que describe las diversas partes que componen el sistema mundial? Hay una conexión entre la teoría poscolonial, la teoría de la identidad y los estudios culturales. Desde esta perspectiva se entiende que la política contemporánea debe organizarse en torno de las luchas por la identidad.

Lo interesante es que lo que antes (en la década de 1970) era progresista, se convierte hoy (en la década de 2000) en una forma de clausura de las oportunidades discursivas. Lo que hay que cuestionar entonces, es si toda lucha por el poder puede y debe organizarse alrededor de las cuestiones de la identidad. En el debate entre interculturalidad y multiculturalismo hay un énfasis en la relación cultura -identidad. Es un problema más complejo, ya que implica cuestiones de ética y normatividad. También habría que hacer una reformulación epistemológica pues, a diferencia de la modernidad, con su lógica lineal del

tiempo, una política posmoderna debe impugnar las relaciones establecidas por la modernidad. Esto significa eludir la lógica de la diferencia y ver la posibilidad de pensar una política de la otredad, lo cual implica pensar en una lógica del espacio:

La subjetividad como elemento espacial es tal vez la más clara, porque implica tomar al pie de la letra la afirmación de que la gente experimenta el mundo desde una posición particular, con lo cual se reconoce que esas posiciones están más en el espacio que en el tiempo. De hecho, gran parte de los escritos contemporáneos sobre la diáspora apuntan en esa dirección. [Crossberg,2003:148]

Aquí, el autor se refiere a la antropología de James Clifford que analiza los viajes, el turismo. En todos estos casos se plantea que la migración constituye en la actualidad una condición ontológica y epistemológica. También Zygmunt Bauman [Bauman,2003] tiene algo que decir en este punto: “Los sedentarios eran muchos, los vagabundos, pocos....La posmodernidad invirtió la proporción. Hoy quedan pocos lugares de residencia fija. El mundo se está poniendo a la par del vagabundo, y lo hace con rapidez, el mundo se rehace a la medida del vagabundo.” [Bauman,2003:58] Desde esta perspectiva se puede entender el multiculturalismo como un significado flotante. Esto significa que su sentido depende de los usos que se le den. Hay que ver entonces su sentido de hibridación, ya que puede servir para la negociación cultural: “Dicha negociación no es ni asimilación ni colaboración, y hace posible el surgimiento de una agencia intersticial y que rechaza la representación binaria del antagonismo social.” [Bhabha,2003:103]

El paradigma poscolonial

En los últimos años se habla mucho de poscolonialismo. A nuestro modo de ver se trata de una forma de posmodernismo. ¿Cómo se entiende lo intercultural en este paradigma? Según H. Bhabha, se trata de ver principalmente los detalles de la imbricación de las identidades :

La perspectiva poscolonial nos obliga a repensar las profundas limitaciones de un sentido liberal, consensual y cómplice, de la comunidad cultural. Insiste en que la identidad cultural y la política se construyen mediante un proceso de alteridad. Cuestiones de diferencia racial y cultural se solapan con problemas de sexualidad y género, y sobredeterminan las alianzas

sociales de clase y socialismo democrático. El tiempo para asimilar minorías o nociones holísticas y orgánicas ha quedado atrás.[Bhabha,2002:213]

Tal parece que para la antropología poscolonial, al igual que para casi todo el posmodernismo, las determinaciones económicas o de clase ya han quedado superadas. Incluso se niegan a seguir utilizando categorías “binarias”. Habría una especie de fobia por todo lo que representa la cultura occidental. Pero veamos un poco más en detalle los argumentos antropológicos poscoloniales.

El concepto de diferencia equivaldría a multiculturalismo porque se trata de un concepto ambivalente de la autoridad cultural. Esta ambivalencia se halla en la idea de enunciación. Es entonces cuando nos damos cuenta por qué los reclamos de pureza racial son insostenibles. La multiculturalidad (no el multiculturalismo) equivale a diversidad (no la diferencia). Esto significa que la diversidad como la multiculturalidad es un objeto epistemológico donde la cultura se toma como objeto de conocimiento empírico: “la diversidad cultural es el reconocimiento de contenidos y usos ya dados, contenida en un marco temporal de relativismo, da origen a ideas liberales de multiculturalismo, intercambio cultural o de la cultura de la humanidad.” [Bhabha,2002:54]

Lo interesante de la teoría de Bhabha es que en este proceso de representación del otro hay una ambivalencia en el momento de la enunciación cuando el deseo de emerger como genuino, el otro cae en la ironía como resultado de su mimetismo. Esto significa que no podemos dejar de percibir el momento de la dominación cultural. Así visto, en el multiculturalismo como una perspectiva liberal, los mestizos o colonizados se disfrazan de hombres blancos (“casi lo mismo pero no blanco”). El autor señala que en el mimetismo, la representación de la identidad se articula sobre el eje de la metonimia. El mimetismo es como el camuflaje, no una armonización del parecido sino la represión de la diferencia:

El mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia. El mimetismo es entonces el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, de regulación y disciplina, que se apropia del Otro cuando éste visualiza el poder.[Bhabha,2002:112]

Bhabha también hace una crítica del concepto de hibridez: “la hibridez no tiene esa perspectiva de profundidad o verdad que dar: no es un tercer término que resuelve la tensión entre dos culturas . No produce una espejo donde el yo se aprehende a sí mismo; es siempre una pantalla escindida del yo y su duplicación, el híbrido.” [Bhabha,2002:143]

No se ve el conflicto cultural como dominación sino sólo los efectos de las prácticas . La hibridez interviene en el ejercicio de la autoridad no para indicar la imposibilidad de su identidad sino para representar siempre la impredecibilidad de su presencia. Este proceso parcializante de la hibridez se relaciona con una metonimia de la presencia (persistencia de la demanda narcisística de la diferencia). Se comprende así que la hibridez equivalga al discurso de la autoridad colonial. Hay un vínculo entre lo psíquico y lo político cuando el colonialista asume su exhibicionismo recordando su lugar de amo. El nativo se petrifica y se duplica en el amo: “las palabras del amo se vuelven el sitio de la hibridez” [Bhabha,2002:150]

La teoría del multiculturalismo liberal

Esta teoría se caracteriza por mantener la prioridad moral de los individuos. En principio fue una postura sostenida por Joseph Raz y Ernesto Garzón Valdés. A esta posición se han sumado recientemente autores como Will Kymlicka y Jacob T. Levy. Lo que plantea esta teoría es que frente a los conflictos culturales no hay que tratar de resolverlos, sino solo moderarlos en la medida en que lo más importante es defender los derechos individuales frente a las restricciones impuestas por las comunidades. En rigor, no habría derechos colectivos porque sólo existen individuos.

Con respecto a las nuevas demandas culturales surgidas a raíz de la intensidad migratoria, los autores liberales señalan que no es descartable la idea de que para solucionar este tipo de problemas se necesita una “ciudadanía multicultural”. Will Kymlicka señala la necesidad de atender las nuevas demandas planteadas por comunidades inmigrantes como los turcos en Berlín, los chinos en Los Ángeles, los bengalíes en Londres, los vietnamitas en Montreal, etcétera. Estas minorías no plantean la constitución de Estados independientes,

sino solamente medidas para proteger sus identidades y tradiciones culturales (Kymlicka,1996).

Similar planteamiento lo encontramos en Jacob Levy, otro teórico liberal del multiculturalismo: “abogo por una teoría política del multiculturalismo que no se preocupa por preservar o celebrar identidades étnicas ni por hacerlas desaparecer sino que se centra en mitigar los peligros recurrentes tales como la violencia estatal contra las minorías culturales, conflictos entre identidades étnicas y ataques dentro de las mismas comunidades contra aquellos que deseen abandonar o modificar su comunidad cultural” (Levy,2003:29).

La teoría comunitarista

Esta teoría sostenida principalmente por Charles Taylor plantea que se puede postular los derechos colectivos en contra de aquellos argumentos liberales que absolutizan los derechos individuales. Quien decide cuáles son los derechos, las prioridades es siempre el Estado. En el caso canadiense habría un Estado liberal (la parte inglesa) que, por razones políticas y económicas, prioriza los derechos de los individuos, mientras que por el lado de Quebec (la parte francesa) se atiende más a las reivindicaciones de las comunidades en razón de sus necesidades culturales. Es decir, que para la teoría comunitarista es legítimo el reclamo de la representación política de las sociedades indígenas e incluso su derecho a la independencia y a la autonomía política (Taylor,1993).

Ahora bien, el problema de la teoría de Charles Taylor no reside tanto en su oposición a la teoría liberal (posición bastante bien fundamentada desde el punto de vista jurídico), sino más bien en su enfoque [eurocéntrico](#). En efecto, tal como señala Edward Said, la mayoría de las explicaciones sobre las transformaciones y contradicciones que aparecieron en la concepción de la identidad “no toman en cuenta el surgimiento de las ideas modernas sobre la identidad cultural nacional. El libro de Taylor es un ejemplo perfecto de ello. Él discute la identidad, la moralidad y las artes en un contexto general que parece universal pero que en verdad es profundamente eurocéntrico.” (Said,2005:39).

No se puede dejar de advertir dicho eurocentrismo en otros libros de Taylor como *Imaginarios sociales modernos* donde reformula el problema de la concepción histórica admitiendo múltiples modernidades con sus racionalidades respectivas:

Hoy se impone plantear el problema desde un nuevo ángulo: ¿estamos ante un fenómeno único, o debemos hablar más bien de múltiples modernidades, un plural que reflejaría el hecho de que culturas no occidentales han encontrado sus propias vías de modernización, y no se pueden comprender debidamente desde una teoría general pensada originalmente a partir del caso de Occidente? [Taylor, 2006:13]

Aunque resulta acertado el replanteamiento del problema que evitaría el eurocentrismo, sin embargo, nos parece que los nuevos argumentos desarrollados no resultan totalmente convincentes. En efecto, en vez de explicar esas modernidades no occidentales, lo que hace Taylor es describir únicamente aquellas que giran dentro del núcleo o “centro” de Occidente:

Nuestra hipótesis básica es que en el centro de la modernidad occidental se halla una nueva concepción del orden moral de la sociedad. Al principio no era más que una idea en la mente de algunos pensadores influyentes, pero con el tiempo llegó a configurar el imaginario de amplios estratos de la sociedad, y finalmente el de sociedades enteras. Hoy se ha convertido en algo tan evidente para nosotros que tenemos problemas para verlo como una concepción más, entre otras posibles. La transformación de esta visión del orden moral en nuestro imaginario social tiene lugar a través del surgimiento de ciertas formas sociales, características de la modernidad occidental: la económica de mercado, la esfera pública y el autogobierno del pueblo, entre otras (Taylor, 2006:19).

Decir que los argumentos de Taylor no resultan convincentes no significa subestimar estos nuevos desarrollos teóricos que son sugerentes, sobre todo el concepto de imaginario social a partir de la revisión del proceso histórico de la secularización. Este concepto le sirve al autor para partir del hecho comprobado de que los grupos sociales asumen nuevas prácticas en virtud de las perspectivas que ofrecen sus representaciones teóricas. Así una teoría construye históricamente su imaginario social. Es el caso de la racionalidad modernista europea que surgió de la revolución francesa, alrededor de ciertas instituciones representativas por la vía de la participación popular y que se diferencia de la racionalidad

angloamericana con su imaginario religioso protestante alrededor de la economía de mercado. Estos modos de modernización occidentales, el republicano francés y el modelo angloamericano, Charles Taylor los reconoce a partir de su estudio sobre el efecto del proceso de secularización que deja en la sombra otras formas de modernización como la barroca que tendría otra ligazón con la “cristiandad latina”:

Nada refuerza más este convencimiento que el estudio de la secularidad occidental, marcada como está por la herencia de la cristiandad latina, de donde extrae incluso su nombre. Pero espero que al término de este estudio la idea resulte evidente también en otros muchos dominios. Seguir los pasos de la emergencia del imaginario de la soberanía popular en Estados Unidos y en Francia ha puesto de relieve ciertas diferencias de cultura política dentro de Occidente (Taylor, 2006:225).

Es innegable que estamos ante un nuevo hallazgo teórico cuando Taylor se opone a la existencia de una sola modernidad en Occidente, pero queda todavía pendiente el problema de las modernidades no occidentales. Una de las formas de modernidad que más podría parecerse a estas últimas es la modernidad barroca, pero lamentablemente Taylor no le da mucha importancia ¿quizá porque todavía sigue aferrado al eurocentrismo?:

En las sociedades católicas, el viejo modelo de presencia se mantuvo durante mucho más tiempo. Sin duda, sintió los efectos del desencantamiento, y se convirtió cada vez más en un compromiso, según el cual el orden jerárquico se consideraba en cierto sentido intocable y el rey, sagrado, pero comenzaban a colarse elementos de justificación funcional, como por ejemplo cuando se sostenía que la monarquía era indispensable para mantener el orden. Podemos pensarlo como el compromiso barroco. La situación que vivimos actualmente deja atrás ambas formas de presencia divina en la sociedad para desembocar en algo distinto. La ruta de salida del barroco católico pasó por un catastrófico episodio revolucionario. Pero la evolución protestante fue más suave, y por eso mismo en cierto sentido más difícil de rastrear (Taylor, 2003:80)

Es evidente que Taylor se refiere al barroco en términos del proceso histórico de los países europeos. Ni siquiera se imagina que pueden existir históricamente otras formas de modernidad barroca como en el caso latinoamericano, donde si bien hubo un proceso de

“desencantamiento” de las imágenes del mundo, sin embargo no se presenta unilateralmente una estructura al servicio del orden jerárquico conservador y esencialmente monárquico. Dicho con otras palabras, hay una modernidad barroca en América Latina que no responde, como dice Taylor, al proceso donde “se cuelan elementos de justificación funcional”. Este barroco posee otras justificaciones que tienen sus raíces en el mito y en otro tipo de racionalidad no occidental, es decir, que no se reduce al pensamiento ilustrado, lógico y científico [Arriarán, 2007]. Por esto, el barroco que tenemos ha sido [una forma de resistencia](#) cultural, un *ethos* que se opone al capitalismo desde su misma naturaleza de economía destinada al derroche y al despilfarro. Esto es lo que más se opone a la lógica de la cultura capitalista del protestantismo anglosajón.

Resulta difícil aceptar la tesis de que la identidad católica fue homogénea y controlada por la jerarquía porque siempre hubo diferencias entre la religión popular y la de tipo oficial. Es cierto que en la historia existieron muchas religiones, entre ellas la cristiana, casi siempre aliada a la política de dominación, pero no se puede negar que existieron otras corrientes liberadoras como la de Bartolomé De las Casas en el siglo XVI. Durante el siglo XVII observamos que en América Latina la cultura indígena se mezcló con la religión cristiana configurando otro tipo de identidad, donde sobresale el carácter de resistencia frente a la dominación colonial. Esto se debe a que hubo una estrategia por la cual los símbolos de la cultura dominada se mezclaron con los símbolos religiosos dominantes con el objetivo de sobrevivir frente a la política de exterminio.

El proceso de secularización en América Latina resulta diferente del proceso en Europa y Estados Unidos, porque se desarrolló de una manera más lenta y conflictiva debido a la naturaleza misma de la población, en una gran parte de origen indígena. En este proceso no se puede afirmar que la religión católica absorbió a la otra religión. Los indígenas hubieran preferido mantener sus creencias pero no lo pudieron hacer porque existía el riesgo de ser exterminados físicamente. La alternativa fue integrarse sólo formalmente aunque conservando secretamente sus creencias. Esto no significó que se mantuvieran en un estado de pureza, sino que fue sólo una estrategia de sobrevivencia temporal. Es comprensible que su identidad sufriera otras transformaciones en la medida en que interactuó posteriormente con la modernización capitalista.

En resumen, la identidad barroca en América Latina construyó un *ethos* que no necesariamente propone una alternativa religiosa o de vinculación con la iglesia católica (tal como plantea Taylor). Se puede decir que más bien fue una mezcla de símbolos y de creencias. Por eso es una modernidad barroca no occidental. No hubo una centralidad religiosa en la conformación de la identidad cultural latinoamericana porque la secularización se dio de una manera distinta de la europea. Tampoco se puede afirmar que esta modernidad barroca sea fundamentalmente antimoderna. Más bien es otro tipo de modernidad diferente de la modernidad ilustrada, positivista. Lejos de ser una propuesta alternativa de carácter esencialista, como si fuera incambiable y permanente, es una forma de identidad variable y en mutación constante. Por eso es que tampoco se reduce al siglo XVII.

En la medida en que no permanece ni se queda fijada a una esencia, no excluye lo que sucedió en los dos últimos siglos. Lo interesante es que la modernidad barroca en México y en otros países latinoamericanos persiste y demuestra gran fuerza en la actualidad en el contexto global de incesante mestizaje y multiculturalidad ([Hernández Alvídrez, 2006](#)).

Los conflictos culturales en tiempos de la globalización

En los últimos años, por efecto de la globalización estamos viendo cómo se ha modificado el debate sobre el significado de los conflictos culturales. Entre estas modificaciones cabe aclarar que ya no estamos ante una transición del multiculturalismo a lo intercultural, como anteriormente se ha entendido la problemática, por ejemplo en autores como Néstor García Canclini [García,2004], sino más como una transición de la interculturalidad al multiculturalismo. Esto significa que hay un agotamiento del paradigma intercultural en la medida en que está demostrando carecer de proyecto político:

Para evitar la deriva culturalista y sus nexos posibles con regímenes políticos conservadores y autoritarios, debe intentarse enlazar la cuestión de la diversidad cultural a la heterogeneidad social, cultural y política. Sólo enlazando lo cultural a lo social y a lo político se pueden evitar las derivas identitarias. En este aspecto, la convivencia cultural es inseparable de un proyecto político en el que reaparecen los Derechos del Hombre y el universalismo (Wolton,2003:91).

Claro que no se puede afirmar que el multiculturalismo, al menos en su vertiente comunitarista, está libre de carencias. Lo que tiene en común con la política intercultural es una caída en las reivindicaciones puramente identitarias, en sentido de afirmar sólo las diferencias de las culturas. El problema es que tanto el liberalismo como el comunitarismo desligan la cultura de la sociedad y del Estado. Por eso es que hoy nos damos cuenta de que no se trata únicamente de preservar las identidades culturales, sino de enlazarlas con la vida social. En el caso de los países europeos se ve cómo esta separación derivó en una unificación puramente económica, como si la unión entre países solamente fuera en términos financieros y monetarios. Lo grave de esto es que se cayó en una concepción tecnócrata, donde no hay lugar para las consideraciones de intercambio comunicacional. El flujo electrónico se convierte en puro intercambio de datos. Esto significa que se imposibilita la comprensión y el diálogo de las culturas:

Si las cuestiones de alteridad cultural no encuentran una salida pacífica fundada en la convivencia cultural, serán factores de guerra por lo menos de tanta magnitud como las desigualdades económicas Norte-Sur. En el concepto de convivencia cultural está en juego no sólo tomar la responsabilidad por la cultura y la comunicación, sino también reconocer el carácter heterogéneo de las sociedades, o sea, negarse a un modelo comunitarista incapaz de desplegarse en el plano mundial (Wolton,2003:86).

Las pruebas del fracaso de la interculturalidad fueron las guerras en países como Irak, Ruanda, la ex URSS y la ex Yugoslavia:

No vivimos en el mundo de relatividad moral. Cualquier país acepta que la tortura, la violación, las matanzas y las expulsiones a la fuerza son violaciones de las leyes internacionales en materia de derechos humanos. No existe una discusión intercultural sustantiva que ponga en duda que estos abusos han ocurrido (Ignatieff,2003:75).

De las implicaciones teóricas y metodológicas de esta situación hay que señalar que los debates sobre los conflictos culturales en tiempos de la globalización ya no se plantean en términos de elegir entre tradición y modernidad. El tradicionalismo es inadecuado cuando se convierte en una forma de comunitarismo, de la misma manera en que la modernidad se convierte en un proceso tecnocrático. El problema es ¿qué hacer cuando la anulación de la

diversidad cultural se acompaña de un desarrollo acelerado de mercados clandestinos de prostitución y de droga? No hay diversidad cultural, si no hay primero respeto a las personas. Aquí es donde empieza la cultura. Este derecho elemental se ve burlado cotidianamente cuando no existe siquiera una mínima regulación migratoria.

Quizá otra razón que obliga a replantear el significado de los conflictos culturales es la gran importancia que han adquirido los flujos migratorios. Como dice John Gray (Gray,2004) en la actualidad se ha vuelto fácil percibir a los inmigrantes como una gran amenaza:

La democracia tiene numerosas ventajas, pero en una época de globalización acarrea algunas consecuencias molestas. En algunos países europeos, los partidos de extrema derecha han logrado condicionar con éxito la agenda política, o incluso han entrado a formar parte de los gobiernos nacionales, actuando sobre los temores racistas de los votantes. Una de las repercusiones de los ataques sobre Washington y Nueva York ha sido la de intensificar las restricciones impuestas al libre movimiento de las personas.

Para que las culturas no queden excluidas de la globalización, hace falta pensar en el codesarrollo del Norte y del Sur. No porque todos los países estén ahora fundidos en una supuesta identidad mundial que sirve de ideología a las organizaciones financieras internacionales, sino porque las clases sociales más empobrecidas no tienen otra salida que integrarse. Hoy, cuando todos los países del mundo se ven obligados a someterse a las normas de mercado impuestas se requiere un nuevo tipo de control de las migraciones que tome en cuenta la necesidad de la interdependencia. Es el caso de los migrantes mexicanos e hispanos en Estados Unidos.

¿Y qué sucede con aquellas comunidades que reclaman la constitución de Estados independientes? Ya desde hace muchos años, varias comunidades demandaban su autonomía (caso de Palestina, Irlanda, etcétera), pero recientemente dichas demandas se han convertido en verdaderos motivos de guerra civil. Esto es lo que ha sucedido en la ex Yugoslavia y en la Ex Unión Soviética. El reclamo de la independencia no sólo ha generado la desintegración de esos países sino que también ha generado nuevas formas extrañas de gobierno “democrático”. Este es el caso de Irak, Bosnia, Kosovo y Afganistán. Bajo el

pretexto de llevar la democracia a esos países se ha impuesto un nuevo modelo de reconstrucción nacional bajo la tutela de Estados Unidos. Como dice Michael Ignatieff: “calificar de construcción nacional a un ejercicio de ‘intervención humanitaria’ por parte de una comunidad ficticia llamada ‘comunidad internacional’ oculta a propósito el hecho de que nada de ello hubiera ocurrido si Estados Unidos no hubiera decidido emplear un potencial militar decisivo ” (Ignatieff, 2003,12).

Así pues, vemos que en tiempos de la globalización la cultura está sufriendo bastantes transformaciones ¿puede haber reivindicaciones nacionales al margen de la política exterior estadounidense? ¿cómo aspirar a una independencia nacional, cuando existe una hegemonía militar universal? Las demandas independentistas son reducidas a acciones de los grupos terroristas como Al Qaeda. Frente a estas demandas, el ejército estadounidense ha diseñado una política que consiste en imponer una nueva forma de gobierno bajo el pretexto de ayuda humanitaria. En los países antes mencionados, se reconstruye la nación, sin negar a las poblaciones locales su derecho a la autodeterminación y soberanía. En esta nueva modalidad imperialista, el autogobierno es compatible porque justifica la presencia del ejército estadounidense que se dedica a restaurar las ciudades bombardeadas previamente, con el fin de producir *a posteriori* jugosos contratos con las transnacionales estadounidenses . De manera tal que el imperialismo se ha convertido en la precondition de la democracia.

A pesar de que en el contexto actual resulta muy difícil desarrollar reivindicaciones nacionales, hay muchas comunidades que prefieren reivindicar por lo menos ciertos derechos culturales . Evidentemente tenemos que considerar la necesidad de atender nuevos tipos de demandas como los derechos culturales, relacionados con la representación y el libre ejercicio de la autonomía política. ¿Cómo surge históricamente este concepto conectado con el problema de las prioridades jurídicas de la soberanía nacional? Antes de comprender este origen, hace falta comprender sus antecedentes ubicados en el surgimiento histórico de los derechos civiles y políticos. La idea actual de sufragio universal no existía en el siglo XVI o XVII ni siquiera cuando se trataba de soberanía del pueblo. La idea de ciudadanía moderna se desarrolló recién en el proceso de la revolución francesa. Pierre Rosencavallon señala que se asocia al derecho al sufragio como igualdad política de los individuos frente a la caída del absolutismo:

La igualdad política de los individuos es a la vez una condición lógica de la caída del absolutismo y un imperativo sociológico de consagración de la destrucción del universo de los privilegios y los cuerpos. Francia ingresa de pronto en el sufragio universal, ya que se impone la democracia desde el principio de la revolución como una condición esencial de la realización de una sociedad en libertad (Rosancavallon, 1999:35).

Igual que los derechos de los ciudadanos en las urnas, los derechos políticos para las culturas minoritarias se plantean como una oportunidad dada a los inmigrantes del derecho de participar en las elecciones locales. De la necesidad de la democracia en un contexto nacional hemos pasado a la necesidad de una democracia multicultural o “cosmopolítica” (Archibugi,2000). Esto significa que los problemas que se plantean hoy en día, ya no se reducen a lo local. Muchas luchas políticas importantes, por ejemplo, sobre el control del uso de la fuerza, el respeto a los derechos humanos, la autodeterminación de los pueblos, etcétera, sólo podrán lograrse no únicamente a través de políticas nacionales, sino de una aplicación internacional de la democracia.

A esta democracia no hay que entenderla como una política neoliberal acorde con las necesidades de la globalización, sino más bien como un proceso que convoque a diversos Estados con tradiciones culturales diferentes y que se hallen en distintos estados de desarrollo. Así se ve la necesidad de una nueva forma de ciudadanía multicultural que sea compatible con la democracia. Esto significa que nos encontramos ante el desafío de que por efecto del proceso globalizador y las necesidades de los pueblos, hay una reivindicación de un [Estado democrático multicultural](#). En este sentido es que el multiculturalismo ofrece una salida frente al paradigma intercultural carente de proyecto político. Esta salida es la que se plantea como una forma de negociación entre culturas que tienden a destruirse, por ejemplo entre Israel y Palestina o entre los mismos países de Europa que por más que lo han intentado se han quedado limitados por las necesidades comerciales:

Desde el punto de vista social, el proceso se ha desarrollado a costa de una profunda aculturación provocada por la unificación de los mercados. Esta aculturación, aunque con frecuencia enmascarada bajo una retórica solemne acerca del respeto a la ‘diversidad’ y a las ‘especificidades’ europeas, es vivida por las poblaciones como una desposesión identitaria.

En la práctica, constituye una de las principales causas de la emergencia de los micronacionalismos europeos (Naïr, 2003:195).

¿Y qué sucede en los países latinoamericanos? Las limitaciones de la interculturalidad son evidentes cuanto más salen a la superficie las insuficiencias del Estado democrático neoliberal, únicamente dispuesto a reconocer a todos los integrantes de la sociedad a condición de que permanezcan estáticos en sus desigualdades. De ahí que no hayan prosperado los Acuerdos de San Andrés en el caso de la lucha de los zapatistas en México. Para reavivar las demandas por la autonomía, hace falta una teoría multicultural adecuada a la realidad de los países latinoamericanos ([Arriarán](#),2008).

Al respecto, hace falta construir un nuevo tipo de Estado multicultural para asegurar el reconocimiento legal de los derechos políticos y culturales de las comunidades indígenas. Para replantear la teoría de los conflictos culturales como en el caso de México, hace falta además, comprender que la autonomía política no sólo se ha realizado en el caso de Canadá o varios países europeos, sino también en Estados Unidos:

Las naciones indias sí que desarrollaron Estados constitucionales estables a mediados del siglo XIX –por ejemplo, los cherokee en 1827 y los choctaw, chickasaw y creeks en el periodo de 1856 a 1867-. Una de las causas que propició tal evolución fue la presión por parte del gobierno estadounidense para que formaran un gobierno ‘responsable’ con el que poder negociar. Como era de prever, las negociaciones se convirtieron en expropiaciones y deportaciones en masa, salpicadas por estallidos genocidas (Mann,2000:29).

Por supuesto que este reconocimiento del derecho a la autonomía política no deriva necesariamente en expropiaciones y deportaciones masivas. Las negociaciones también pueden convertirse en acuerdos pacíficos de convivencia cultural. Esto depende de si hay un contexto multicultural.

¿Educación intercultural o multicultural?

Peter McLaren señala que la educación multicultural debe entenderse como un movimiento social que busca reconocer la economía política. Para este autor lo multicultural se conecta con una pedagogía crítica (hay que criticar la hegemonía de la raza blanca occidental):

En vez de acentuar la importancia de la diversidad y la inclusión, como hacen la mayoría de los multiculturalistas, creo que debería hacerse mucho más énfasis en la construcción social y política de la supremacía blanca y en la dispensa de la hegemonía blanca. Es necesario identificar que el campo de la distorsión de la realidad conocido como 'caucasismo' es una tendencia cultural y una ideología vinculadas con arreglos políticos, sociales e históricos [McLaren,1998:8].

También el trabajo de Paulo Freire debe comprenderse como un ejemplo de necesaria articulación entre ciudadanía, educación multicultural y democracia. No hay ni puede haber revolución educativa sin revolución política. Para Freire, la educación no es algo instrumental, sino un campo de relaciones de fuerza y que se desemboca en una politización de la ciudadanía (Freire,1993).

Por su parte, Martha C. Nussbaum (Nussbaum, 2001) postula que en la educación actual no hay que renunciar al universalismo. A un nivel general, se puede seguir postulando las diferencias culturales de las minorías. En este sentido, sigue teniendo justificación la educación multicultural como educación para comprender al otro. Se trata de respetar otras formas de vida, para lo cual es necesario abrir el *curriculum* a la historia de otras culturas:

El nuevo énfasis en la diversidad en los currículos es, sobre todo, un modo de hacerse cargo de los nuevos requisitos de la condición de ciudadano, de los deberes, derechos y privilegios que le son propios; un intento de producir adultos que puedan funcionar como ciudadanos no solo de algunas regiones o grupos locales, sino también, y más importante, como ciudadanos de un mundo complejo e interconectado (Nussbaum,2001:25).

Recientes debates sobre la conveniencia de aclarar la distinción entre multiculturalismo e interculturalidad, enfocan la democracia y la ciudadanía con relación al contexto histórico. Así hay que pensar en la relación de la otredad. La ciudadanía no es puramente monocultural, sino que implica abrirse a la diferencias. Los desajustes en el sistema escolar se deben a que los maestros consideran a sus alumnos como desprovistos de capacidades cognoscitivas de

aprendizaje. Pero tales capacidades cognoscitivas no se deben puramente a factores técnicos. Dicho con otras palabras, la educación no es sólo una tarea de adiestramiento técnico o de procesamiento de información; ni siquiera es una tarea de aplicación mecánica de las teorías del aprendizaje al aula y menos de aplicar pruebas de rendimiento.

La educación es un [proceso hermenéutico](#) que implica reflexionar sobre la necesidades del diálogo intercultural. De esta manera no se trata de adaptar o integrar al individuo a una sociedad sino más bien de crear e inventar imaginativamente la cultura. Como expresa Jerome Bruner [Bruner, 1994], no sería excesivo decir que en los últimos años ha habido una revolución en la definición de la cultura. Esta definición se aleja de concepciones como el estructuralismo o el constructivismo, según las cuales, la cultura es una serie de reglas interconectadas a las que las personas derivan ciertas conductas para ajustarse a determinadas situaciones. La nueva concepción de la cultura se acerca a la idea de conocimiento del mundo, pero sólo semiconectado, a partir del cual las personas alcanzan a través de la negociación, modos de actuar satisfactoriamente en contextos dados (Bruner,1994).

La educación intercultural ha entrado en crisis en la medida en que ya no responde a las necesidades históricas, por ejemplo de la sociedad mexicana, especialmente en relación con la educación indígena. En efecto, si bien la educación indígena tenía sentido cuando todos los esfuerzos gubernamentales eran canalizados a través de instituciones como el Instituto Nacional Indigenista, al final del siglo XX parece haber perdido toda su orientación, debido al viraje neoliberal. Hoy vemos que es necesario repensar toda la problemática indígena, porque cada vez hay menos indígenas en el campo y éstos aumentan en las ciudades (De la Peña,1999). Por esta razón se hace necesario repensar la igualdad de los ciudadanos en las urnas, oportunidad dada a los inmigrantes del derecho de participar en las elecciones locales. Esto implica pensar en la ciudadanía étnica, y los derechos culturales como derechos indígenas en el marco de un nuevo Estado multicultural.

¿Qué pasa cuando los derechos indígenas se ubican en la sociedad civil? Y qué pasa cuando como en el caso de Bolivia las comunidades indígenas se vuelven Estado? ¿Cuáles son las consecuencias de [la derrota del neoliberalismo en Bolivia](#)? (Arriarán,2007).

Si el sentido de la sociedad civil provenía de su oposición y resistencia frente a un Estado absorbente, ¿cómo entender que estamos ante un nuevo paradigma en los países latinoamericanos? ¿Este nuevo paradigma tendrá que ser, entonces, el del Estado multicultural o plurinacional?

En los países latinoamericanos también necesitamos defender el universalismo. No hay que caer en el fundamentalismo que quiere cortar radicalmente con la cultura europea. El peligro es que bajo una nueva ideología anticolonialista se intenta romper los vínculos con la herencia universal. Así como ya no hay que pensar la tradición y la modernidad en términos antagónicos, también hay que vincular la cultura particular con la cultura universal subrayando su complementariedad. Contra el paradigma globalizador que busca la homogeneización de la culturas se puede oponer una cultura democrática internacional, o dicho de otra manera, una concepción de sociedad sustentada en las diferencias culturales. Este nuevo paradigma encaja bien con el desarrollo y fortalecimiento del proyecto de Estado multicultural.

BIBLIOGRAFÍA

Archibugi Daniele (2000) , “Democracia cosmopolítica”, en *New Left Review*. Núm. 5, Madrid.

Arriarán Samuel (2001), *Multiculturalismo y globalización. La cuestión indígena*, México, Universidad Pedagógica Nacional.

Arriarán Samuel (2009), *Hermenéutica, multiculturalismo y educación*, México, Colegio de Posgraduados.

Arriarán Samuel (2008), “Hermenéutica y multiculturalismo en América Latina”, en Pablo Lazo Briones (comp.) *Ética, hermenéutica y multiculturalismo*, México, Universidad Iberoamericana.

Arriarán Samuel (2007), *Barroco y neobarroco en América Latina*, México, Itaca.

Arriarán Samuel (2007), *La derrota del neoliberalismo en Bolivia*, México, Itaca.

Bauman Zygmund (2003), “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Hall Stuart y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires Amorrortu Editores.

Hall Stuart y Paul du Gay (comps.) (2003), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires Amorrortu Editores.

Beuchot Mauricio (1999), “Filosofía y barroco” en Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, México, Itaca.

Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Bruner Jerome (1994), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Paidós.

De la Peña Guillermo (1999), “Notas preliminares sobre la ciudadanía étnica”, en Alberto Olvera (comp.) *La sociedad civil. De la teoría a la realidad*, México, El Colegio de México.

Echeverría Bolívar (1998), *La modernidad de lo barroco*, México, Era.

Freire Paulo (1993), *Pedagogía de la esperanza*, México, Siglo XXI.

Garzón Valdéz Ernest (1993), “¿Es éticamente justificable el paternalismo jurídico”, en E. Garzón Valdéz y F. Salmerón (eds.) *Epistemología y cultura*, México, UNAM

Gray John (2004), *Al Qaeda y lo que significa ser moderno*, Barcelona, Paidós.

Hall Stuart y Paul du Gay (comps.) (2003), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires Amorrortu Editores.

Hernández Alvidrez Elizabeth (2006), *La identidad cultural en la expresión neobarroca de la literatura narrativa latinoamericana del siglo XX*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, México.

Hernández Alvidrez Elizabeth (2008), “Hermenéutica, literatura e identidad cultural”, en Guadalupe Díaz Tepepa (coordinadora) *Hermenéutica, antropología y multiculturalismo en la educación*, México, UPN.

Ignatieff Michael (2003), *Guerra virtual. Más allá de Kosovo*, Barcelona, Paidós.

Ignatieff Michael (2003), *El nuevo imperio americano. La reconstrucción nacional en Bosnia, Kosovo y Afganistán*, Barcelona, Paidós.

Jameson Fredric y Slavoj Zizek (1998), *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.

Levy T. Jacob (2003) , *El multiculturalismo del miedo*, Madrid, Tecnos.

Naïr Sami (2003), *El imperio frente a la diversidad del mundo*, Barcelona, Areté.

Nussbaum Martha C. (2001), *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

Mann Michael (2000), “La cara oculta de la democracia: la limpieza étnica y política como tradición moderna. en *New Left Review*. Núm. 5.

McLaren Peter (1998), *Multiculturalismo revolucionario. Pedagogías de disensión para el nuevo milenio*, México, Siglo XXI.

Olivé León (1995), “Multiculturalismo” en León Olivé y Luis Villoro (eds.) *Filosofía moral, educación e historia*, México, UNAM.

Kymlika Will (1996), *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Barcelona, Paidós.

Raz J. (1994), *Ethics in the public domain*, Oxford, Clarenton Press.

Rosanvallon Pierre (1999), *La consagración del ciudadano. Historia del sufragio universal en Francia*, México, Instituto Mora.

Safran William y Máiz Ramón (coordinadores)(2002), *Identidad y autogobierno en sociedades multiculturales*, Barcelona, Ariel.

Salmeron Fernando (1993), en E. Garzón Valdéz y F. Salmerón (eds.) *Epistemología y cultura*, México, UNAM

Said Edward (2005), “Cultura, identidad e historia”, en G.Schroeder y H.Breuninger

(compiladores) *Teoría de la cultura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Taylor Charles (1993), *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, México, Fondo de Cultura Económica.

Taylor Charles (2006), *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona, Paidós.

Taylor Charles (2003), *Las variedades de la religión hoy*, Barcelona, Paidós.

Torres Carlos Alberto (2007), *Democracia, educación y multiculturalismo*, México, Siglo XXI.

Villoro Luis (1998), *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós-UNAM.